外國美術簡史（彩色版）





呂美 主編

崧燁文化

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

外國美術簡史（彩色版）





外國美術簡史

（彩色版）

目錄 Contents

Chapter 1
史前美術 002

一、舊石器時代美術 002
二、中石器時代美術 004
三、新石器時代美術 006

Chapter2
古代歐洲三大文化中心美術 008

一、古代兩河流域美術......008
二、古埃及美術......012
三、愛琴美術、古希臘美術......018
四、古羅馬美術......028

Chapter3
中世紀美術 036

一、早期基督教美術 036
二、拜占庭美術......037
三、蠻族藝術與加洛林文藝復興 039
四、奧托美術 040
五、羅馬式美術 041
六、哥德式美術 043

Chapter4

歐洲文藝復興美術 048

一、歐洲南部諸國文藝復興 048
二、北歐諸國文藝復興..065

Chapter5

17 世紀歐洲美術 074

一、17 世紀義大利美術 075
二、17 世紀法蘭德斯美術 080
三、17 世紀荷蘭美術..082
四、17 世紀西班牙美術 085
五、17 世紀法國美術 087

Chapter6

18 世紀歐洲美術 092

一、18 世紀法國美術 092
二、18 世紀西班牙美術..095
三、18 世紀英國美術..097
四、18 世紀俄羅斯美術..100

Chapter7

世紀歐洲美術 102

一、19 世紀法國美術..102
二、19 世紀歐洲其他國家美術 118
三、新藝術運動..129

外國美術簡史（彩色版）

Chapter8
美國美術 132

一、殖民時代的美國美術 132
二、19 世紀美國美術 133
三、20 世紀美國現代美術 137
四、美國後現代美術 140

Chapter9
西方現代派美術 142

一、現代派藝術的總體特徵與現代派藝術的動因 142
二、西方現代派藝術作品主要收藏地及簡介 143
三、現代派代表性流派風格分析 144
四、「二戰」之後至 1960 年代的現代派藝術 157
五、西方後現代主義 160

Chapter10
印度美術 166

一、古代印度美術 166
二、貴霜王朝美術 172
三、笈多王朝美術 177
四、印度教發展盛期美術 183
五、莫臥兒王朝美術 190

Chapter 11

日本美術 198

一、原始時代美術 198
二、日本古代至中世紀時期美術 200
三、日本近代美術 206
四、日本現代美術 212

Chapter1

史前美術

本章重點

洞窟壁畫　母神雕塑　巨石建築

從原始人製作工具開始，那些簡單的石器便可視為造型藝術最早的雛形。而真正藝術史幕布的展開，應該在距今 30000 到 10000 多年之間。考古學斷定歐洲有美術遺跡的歷史主要出現在前後相連的三大文化期，即奧瑞納文化期、索留特文化期和馬格德林文化期。現今挖掘發現的史前美術作品涉及繪畫、雕塑、建築、工藝美術。

一、舊石器時代美術

器具藝術

19 世紀中葉，在法國及西班牙發現一系列以實用價值為主，兼具美術價值的由原始人製作的工具，包括鹿角魚叉、刻有各種圖像的權杖以及雕有野牛和鹿圖案的石片等，被認為是最早出現的裝飾形態。這反映出舊石器時代早期西歐與東歐裝飾工具風格的差異：西歐發掘的器具裝飾圖案寫實性強，而東歐出土的原始人所製工具紋飾被歸納成幾何形。但是，這些作品還不能算作典型的藝術品，真正的造型藝術作品集中出現在舊石器時代晚期。

雕刻

在距今三萬年左右，歐洲文化屬於奧瑞納文化期，真正的雕塑藝術作品在此時出現。到了 19 世紀中葉，歐洲的考古挖掘使具有典型意義的史前美術作品公諸於世。

· 母神像

母神像是舊石器時代最重要的美術種類，常被稱為「原始維納斯」。迄今為止，西歐與北歐的部分國家都已經挖掘發現了大量的母神雕像。這些出土物大小不一，以圓雕和浮雕形式出現，製作材料包括石塊、骨塊、象牙、猛

象牙等。總體上，所雕琢的形象強調女性器官，一面體現了原始人對於母性生殖的崇拜，另一方面滿足群落對豐收及巫術儀式的需求。此類母神像在亞洲、美洲、西伯利亞地區均有發現，而在奧地利維倫多夫出土的女性雕像是其中最著名的代表。（圖 1-1）

・ 動物雕像

目前所發現的動物型雕像大部分產生於馬格德林文化期。這一階段的用具與形象開始進行良好的結合，並且存在對情趣性進行刻畫的現象。其中以圓雕、浮雕居多，而線刻作品數量很少。由此可見，在美術發展的過程中，圓雕和浮雕的出現要早於線刻。

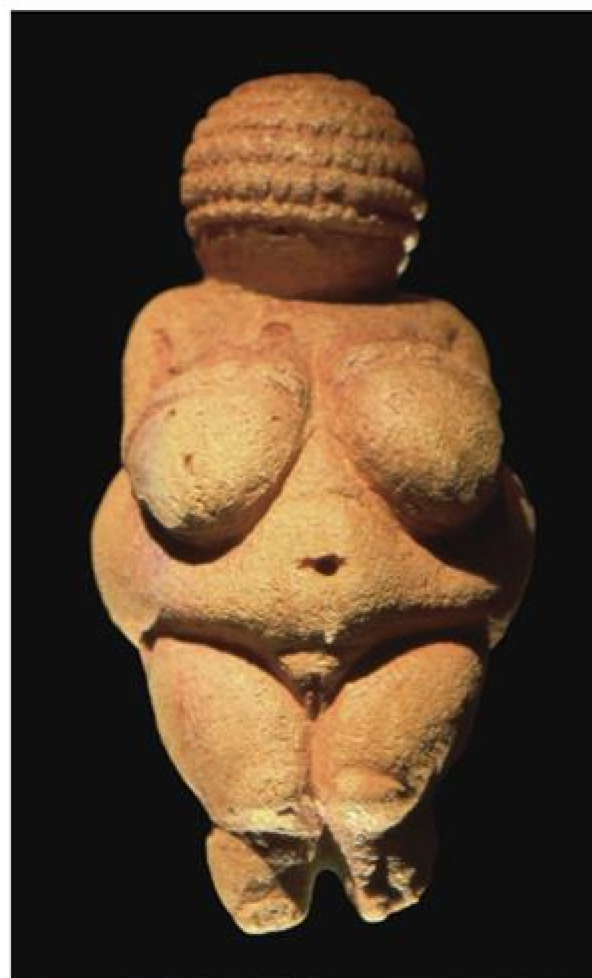


圖 1-1 維倫多夫的維納斯（母神像）
奧地利

洞窟壁畫

據考古分析，在第一次冰河期末期，克羅馬農人就開始製作最早的壁畫和岩畫。舊石器時代傑出的洞窟壁畫作品主要分佈在法國南部和西班牙北部。作品表現的主題大部分以動物為主，個別洞窟發現特殊題材的壁畫，如人物、手印等。整體上，歐洲地區發現的洞窟壁畫風格以寫實為主，表現生動且形象。

· 代表性洞窟詳情一覽表

洞窟名稱	發現地點	所屬年代	壁畫主題	洞窟結構與整體風格
阿爾塔米拉洞	西班牙（1902 年被認定為史前文化）	距今 17000 年—11000 年	大量原始動物	整洞有主廳、後廳、邊廳及連接各部分的通道壁畫風格前後有連續性。圖像以粗壯簡練的黑線勾勒（部分形象輪廓被尖器雕過），以紅、褐、黑色渲染體積和結構
拉斯科洞	法國	距今 30000 年—14000 年	動物形象為主，有人的形象出現	主洞、邊洞、後洞與聯繫三個部分的通道前期形象刻畫以勾勒線條為主，線條淩亂，動勢差。後期形象線條刻畫準確，以紅、黑色渲染體積
三兄弟洞	法國	距今 30000 年—11500 年	半人半獸、動物和男人形象居多	壁畫一部分可以定為奧瑞納文化期，另一部分可以定為馬格德林文化期
尼奧洞	法國	距今 30000 年—11500 年	牛、馬形象居多	洞窟巨大，存在“黑廳”現象黑色線條勾勒形象，使用虛線陰影表現法處理動物鬃毛，用透視法刻畫牛角及牛蹄，形象生動，規模巨集大。個別動物身上有矢狀記號
科斯凱洞	法國	距今 28000 年	動物形象居多，壁畫中有手印出現	壁畫風格可見分期性，以手印為例，最初以空心手印和勾畫指槽為主，後期出現印製及與模子上噴刷顏色的現象

二、中石器時代美術

到了中石器時代，新的海平線出現，造成新的地理分割。森林面積擴大，候轉暖，人類開始走出洞穴。這一時期的繪畫也由洞窟壁畫轉為岩畫，人類活

動場景開始在岩畫區域中頻繁出現，並開始充當藝術表現的主角。中石器時代岩畫主要分佈在北歐和西班牙拉文特地區，在亞洲也有出現。

・北歐岩畫

北歐岩畫分為寫實與抽象兩種風格。漁獵部落的原始人繪製的岩畫屬於寫實風格，動物形象刻畫得與實物等大，以線刻為主。農牧部落的作品形象簡化，概括成抽象的幾何圖形，頗具裝飾意味。

・西班牙拉文特

西班牙拉文特地區臨近地中海，地勢險惡。該地區的岩畫以表現人類活動場景為主，人物肢體形象被拉長，動作誇張。畫面運用非自然透視法則，情節安排沒有章法，多數畫面朝向西方，形似剪影。（圖 1-2）

・印度皮摩波特卡

印度皮摩波特卡位於印度中部，是迄今為止發現的世界最大岩畫群之一。數百個岩陰處保留了舊石器時代末期到中石器時代原始人繪製的一萬多幅岩畫作品，均為彩色描繪。內容以動物和人類勞作場面為主，形象富於變化，抽象性極強，多使用單線平塗的方法。（圖 1-3）

中石器時代遺留下的岩畫作品表現了當時人類生活勞動的方方面面，是研究該時期人類生活的重要材料。

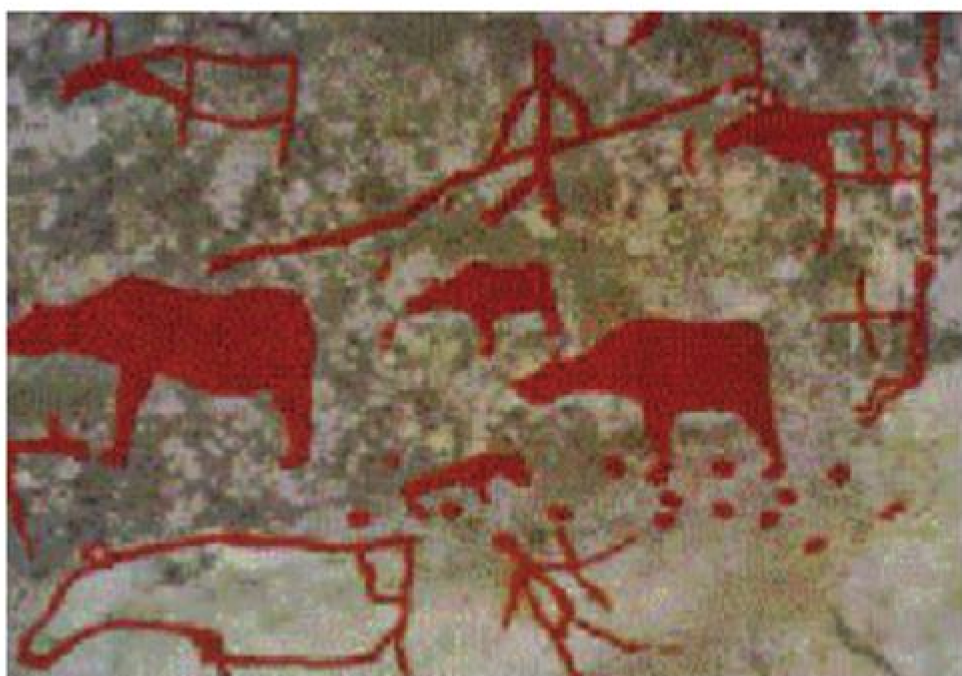
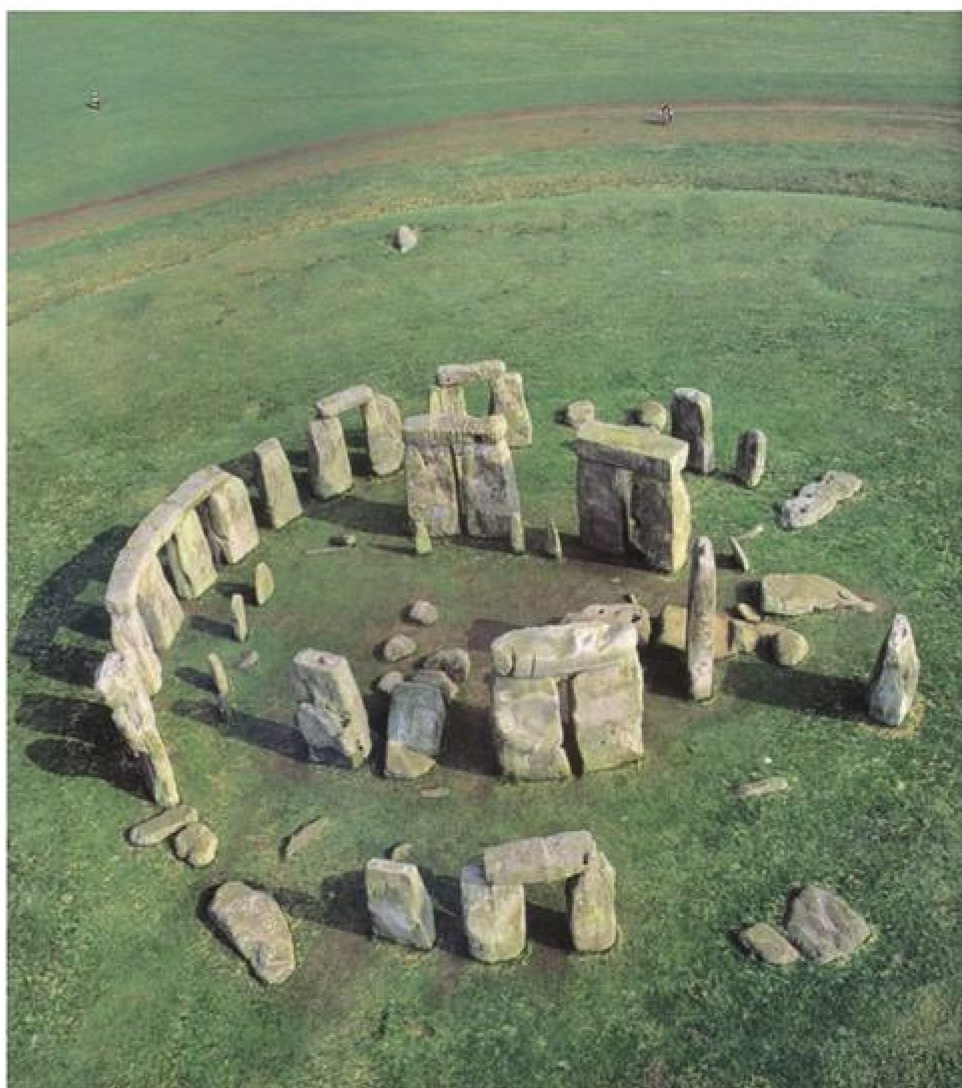

圖 1-2 拉文特岩畫 西班牙


圖 1-3 皮摩波特卡地區岩畫 印度


圖 1-4 索爾茲伯里平原石環（1） 英國

三、新石器時代美術

新石器時代美術進入以用具、製陶、建築製作為中心的實用美術階段。農業的發展促成部落的定居，隨之出現土地所有者。在新石器時代，歐洲形成了永久性的居民區，其中比較有代表性的居民區包括約旦傑里科、土耳其的許於克和伊拉克境內的傑爾莫等。在這居民區中發現了大量的陶器、雕塑和壁畫作品，為人類美術發展提供廣泛的可能性。

新石器時代最重要的美術成就是巨石建築。它們坐落在歐洲廣袤的平原之上，由重達數噸的巨大石塊壘成，形式包括石柱、石環、獨石、石柵。對巨石建築功能作用的看法有很多種，現今公認的作用是原始人舉行宗教儀式的場所。

現今仍矗立在法國的卡奈克石柱群和英國索爾茲伯里平原的石環（圖 1-4、圖 1-5）是巨石建築的代表性遺跡，它們以雄偉的結構和莊嚴肅穆的壯美證明瞭這一在新石器時代晚期便消失了的建築形式曾經的輝煌。



圖 1-5 索爾茲伯里平原石環（2） 英國

思考題

1. 新石器時代主要的美術樣式是什麼？
2. 列舉巨石建築的主要類型。
3. 母神像的主要出土地點有哪些？

Chapter2

古代歐洲三大文化中心

本章重點

兩河流域雕塑建築　埃及藝術　希臘古典雕塑　羅馬藝術

在西元前 3000 年的新石器時代出現了三大文化中心，即古代兩河流域、尼羅河流域及愛琴海區域。它們不僅是人類文明的發祥地，也是西方傳統藝術的源頭，這些地區形成的城邦或國家締造的精品更代表了當時人類文化藝術發展的最高水平。

一、古代兩河流域美術

兩河流域是指縱貫今日伊拉克境內的幼發拉底河和底格里斯河之間的區域，希臘人稱它為“美索不達米亞”。它橫跨亞、非兩洲，包括今天的以色列、約旦、黎巴嫩、敘利亞、土耳其、伊朗和伊拉克。兩河流域是人類文明的源頭之一，西元前 3500 年蘇美人由中亞經伊朗遷徙到此，建立了最早的城市。之後兩河流域出現了一系列城邦與國家，直到西元前 538 年被波斯吞併。但它留下了精美的美術作品，創造了恢弘的藝術成就。

· 兩河流域地區統治朝代更迭

朝代	時間
蘇美—阿卡德王朝	西元前 3500 年—西元前 2015 年
巴比倫王朝	西元前 1894 年—西元前 1595 年
亞述王朝	西元前 9 世紀—西元前 612 年
新巴比倫王朝	西元前 626 年—西元前 539 年
古波斯	西元前 538 年，西元前 6 世紀達到鼎盛

美術

蘇美—阿卡德王朝美術

這是兩河流域地區的第一個歷史時期，最早的居民被稱為蘇美人。蘇美人信仰多神教，認為每個城市歸一個守護神保護，並有比《荷馬史詩》早1500多年的《吉爾伽美什史詩》留存。西元前3000年初，在戰爭中取勝的領導者代替了各蘇美城邦中的君主。大約公元前2350年發生了重大變化，阿卡德人從東北部滲入並最終控制了這一地區，開國皇帝薩爾貢吞併了很多城市建立了獨立國家。他的孫子納拉姆辛又把帝國的領土向西擴張。大約在西元前2180年，阿卡德統治崩潰，只留下一個城市拉加什，由古迪亞統治，並且形成了這塊和平綠洲上文化和視覺藝術十分興旺的一個時期。以上所提的每一個階段，無論是建築、雕刻還是工藝美術都給後人留下了寶貴的藝術遺產。

・雕塑與繪畫

蘇美人為兩河流域美術的輝煌奠定了堅實的基礎，而《吉爾伽美什史詩》則是解讀蘇美人雕塑作品的最好途徑。總體來看，這一時期的雕塑內容以男女神像為主，整體造型程序化，古拙卻富有趣味。如在台爾・阿斯馬爾的阿布神廟發現的蘇美人立像，便顯現了蘇美人雕刻樸實而純真的特點。在現存的由蘇美人創作的繪畫作品中，以在烏爾王陵發現的鑲嵌畫《烏爾王軍旗》最為重要。


圖 2-1 薩爾貢王青銅頭像

以戰爭手段取代蘇美王朝統治的阿卡德人在兩河流域遺留了具有明顯寫實傾向的雕塑作品。在尼尼微出土的《薩爾貢王青銅頭像》（圖 2-1）是兩河流域第一次發現的帝王肖像。此雕像神情莊重嚴，寫實的形態搭配了頗有裝飾性的細節刻畫。製作於西元前2250年的《納拉姆辛紀功碑》（圖 2-2），是為了慶祝納拉姆辛戰勝伊朗邊境上的遊牧民族而豎立的紀念碑。其畫面採用帶狀構圖方式和寫實手法，人物刻畫生動，使軍隊的遠徵場面躍然於石板之上。


圖 2-2 納拉姆辛紀功碑

古迪亞統治兩河流域時期是蘇美文化的復興期，這一時期留下了許多與真人等大的古迪亞雕像。

・工藝美術

世界上最早的青銅器出現在兩河流域地區，而蘇美人統治兩河流域時期也留下了許多黃金製品、武器和樂器等。烏爾王陵出土的金製牛首豎琴琴盒裝飾是工藝史上的一件精美佳作。琴盒頂部以牛首裝飾，用天青石加金箔製作，公牛神態生動形象，盒身飾幾何紋樣，在寫實表現的同時又有抽象意味。（圖2-3）

巴比倫王朝美術


圖 2-3 金制牛首豎琴琴盒

西元前 20 世紀上半葉，兩河流域成為巴比倫王國的天下。至漢摩拉比統治時期，該王國已經擁有兩河流域整個中下游地區。後來由於統治的腐敗，被西臺人和安那托利亞人掠奪一空。

巴比倫王國的建築成就以馬瑞城為代表，它位於幼發拉底河中游，佔地 3~4 公頃。而位於蘇薩南部的哈夫特泰帕遺址中的皇陵具有傑出的穹頂結構。這是兩河流域巴比倫人在建築方面最為傑出的貢獻。

雕塑的成就集中體現在《漢摩拉比法典》(漢摩拉比是世界上現存最早的法典撰寫者)的雕刻上。它是巴比倫王國最著名的雕刻作品，碑上刻有站立的漢摩拉比和坐著的太陽神，形象嚴肅穆，充滿宗教氣氛。（圖 2-4）


圖 2-4 漢摩拉比法典 浮雕

亞述美術

亞述是西元前 9 世紀在兩河流域產生的一個強大的軍事帝國。它通過大規模的掠奪，一度將統治擴展到西亞，從伊朗到地中海，直至埃及首都底比斯都成為其管轄的範圍。亞述人不重來世，對陵墓的修建不感興趣，藝術主要是為世俗生活服務的。亞述人在美術上的成就主要集中在建築上。

・建築

亞述每一代國王都非常熱衷於修建新宮，因此，在兩河流域留下了眾多亞述人修建的壯麗宮殿建築。如尼尼微、阿述爾巴尼帕爾的王宮等，其中以薩爾貢二世的宮殿最具代表性。薩爾貢二世的宮殿建於西元前 722 年至前 705 年，建造在當年的杜爾・沙魯（今科爾薩巴德）。這座宮殿除了具備軍事防禦功能外，內部空間分割複雜，也是亞述王國大量精美雕塑作品的所在地。

・雕塑

薩爾貢二世的宮殿中包含了亞述美術的精華。在這裡，建築與雕塑藝術完美地結合在一起。城門兩側的拉瑪蘇雕像，是高大的帶翼人首獸身雕塑，雄健而奇特的身體結構充分體現出亞述人天馬行空的想像力。亞述宮殿內部的牆面用大量雪花石膏浮雕板作裝飾，場面極為壯觀。這些浮雕以戰爭、狩獵、祭祀和宮廷生活為題材，造型生動形象，動勢強烈，氣氛緊張。在這些浮雕中尤以獅子的形象塑造得最為精彩。如《垂死的牝獅》（圖 2-5）中，創作者將獸中之王受重傷後力求維持尊嚴的瞬間描繪得淋灕盡致，浮雕的體量充足並配以生動寫實的畫技法，給人留下深的印象。

新巴比倫美術

西元前 7 世紀，曾經制定法典的巴比倫王國在 1000 多年後再度取得了統治地位。新巴比倫王國的統治階層重視軍事防禦城的修建。在美術上，新巴比倫人力圖復興漢摩拉比文化，宗教中充滿了憂鬱的人生觀。這一時期誕生了才華橫溢的科學家，天文方面也取得了相當大的成就。


圖 2-5 垂死的牝獅 浮雕

新巴比倫王國的藝術成就集中表現在巴比倫城的修建上。

・巴比倫城

巴比倫城是古代世界最偉大的城市，遺址位於今伊拉克首都巴格達以南 5 千公尺左右，由 19 世紀德國考古學家挖掘十年完成。它是新巴比倫國王尼布甲尼撒二世重修的新城，佔地面積約 322 平方千公尺，城中建有傳說中古代世界七大建築奇跡之一的「空中花園」（圖 2-6）。城牆中每道門都以一個神的名字命名，其中


圖 2-6 空中花園復原圖

最重要的是北面的伊絲塔門（伊絲塔是《吉爾伽美什史詩》中專司愛情之神），城門有前後兩條拱門，四座望樓。大門上以深藍色為背景，配以黃、白、淺藍色彩釉磚鑲嵌的獅子、公牛形象，黃、藍顏色對比鮮明，具有強烈的裝飾效果，王宮內牆同樣以彩釉磚鑲嵌的獅子與植物紋樣裝飾。可以看出，新巴比倫藝術已經失去亞述藝術作品中的那股蠻力，具有傾向於裝飾性的優雅特徵。

古波斯美術

西元前 539 年，波斯帝國征服新巴比倫王國。阿黑門尼德波斯是亞述人和巴比倫人政治和藝術的繼承者，是先於羅馬帝國的古代最大帝國。歷代君主喜歡建造城堡貯存財寶。波斯帝國最重要的美術成就集中體現在波斯波利斯宮遺址中，如圖 2-7。這裡留存了大量的雕塑與建築，充分反映出古波斯美術的實質：它源於亞述美術，保持了王權性，但優雅謙和，蘊含靜謐性元素，頗具東方情調。


圖 2-7 波斯波利斯宮殿遺址及浮雕

古波斯美術後來受到古希臘美術的影響，漸漸失去了本來的特色。

二、古埃及美術

古埃及是尼羅河流域最重要的國家，也是尼羅河文明的寫照。從地理環境上來講，古埃及是一個封閉的地帶。它北臨地中海，東部被紅海切斷，夾著兩大沙漠，南部位於尼羅河的上游，屬於高原地帶，下游條件惡劣，因此經常引發戰爭，威脅上下埃及的統一。

尼羅河養育了埃及，為此地提供了灌溉和運輸的便利。洪水的定期泛濫給埃及帶來了肥沃的土地，但是也帶來了災難。因此，尼羅河同太陽一起形成了埃及人的基本信仰。這是個信奉多神教的國家，幾乎每個地方都有自己的庇護神。但是，他們的法律和藝術主要是為法老服務的，他們認為法老就是太陽神的兒子和化身。古埃及人相信來世，注重屍體的保存和陵墓的修建，認為屍體不腐，靈魂就會不滅，來世便可以得到永生。

古埃及人不善作戰，長年過著安靜的生活，存在不健全的法律規定，具有等級森嚴的金字塔形的社會結構。從西元前 4000 年開始到西元前 3200 年初步統一，再到西元前 332 年被希臘征服，古埃及歷史歷時 3000 年。

· 埃及 3000 年的歷史分期

王國	朝代	時間
前王國	第一～第二王朝	約西元前 3300 年～西元前 2680 年
古王國	第三～第六王朝	約西元前 2680 年～西元前 2260 年
中王國	第十一～第十三王朝	約西元前 2130 年～西元前 1790 年
新王國	第十八～第二十王朝	約西元前 1570 年～西元前 1085 年
後王國	第二十一～第三十一王朝	約西元前 1085 年～西元前 332 年

前王國與古王國美術

前王國重要的遺址地點是希拉孔波利斯，其中的墓室壁畫十分精彩，描繪了動物、人群、白色帆船等形象。它們之間沒有聯繫，酷似典型的原始舞蹈，並且具備程序化的傾向，類似象徵性的符號，牆面上的壁畫安排也不存在過渡帶。西元前 3000 年出現的浮雕《那爾邁王石板》（圖 2-8）的雕塑樣式敲定了埃及壁畫的程序，這件雙面浮雕作品描繪了埃及第一王朝的締造者那爾邁王統一埃及的史詩。



圖 2-8 那爾邁王石板 浮雕

西元前 2680 年左右，古埃及形成了以法老為中心的高度集權的政治體制。這個時期國家政權穩定，美術成就集中體現在金字塔建築和雕刻兩個方面，壁畫的發展尚處於初期階段。

· 金字塔建築

尼羅河的西岸是古埃及金字塔的集中地，在基薩和薩卡拉四區發現有 80 多座金字塔，其中有 30 多座保存得比較完整。金字塔是埃及法老的陵墓，是保存木乃伊的場所。最初的陵墓是長方形的石墓，被稱作「馬斯塔巴」。後來逐漸演變成大小幾層相疊的階梯形金字塔，到第四王朝時金字塔造型演變為方錐形，之後，標準形制的金字塔出現。在古埃及現存的金字塔群中，胡夫金字塔是迄今發現的古埃及最高金字塔；卡夫拉金字塔則以附屬的獅身人面像（圖 2-9）景觀著稱；門卡烏拉金字塔製作雖比較粗糙，但是完整地顯現了金字塔初期造型的特徵。


圖 2-9 卡夫拉金字塔及獅身人面像

・ 雕刻與壁畫

古埃及的圓雕多半為紀念性雕塑，作為陪葬品出現，是葬禮廟和墓室中的藝術品。這些雕塑受到諸多因素的制約，形象規範。如雕琢對象必須具備埃及人特徵，形象要求豐滿健壯，服飾應符合製作年代的宗教審美特點，等等。古埃及人在製作雕塑的過程中，應用到了色彩，顯示出簡樸、古拙的韻味。在統一的色彩中，沒有明確的明暗變化和光影的表現，基本使用平塗的手法，顏色包括紅、黃、藍、綠、黑和白。男子膚色用紅色，女子為淺黃色，整體上流露出一派寧靜的氣息。圓雕的種類主要有兩種：一是國王、神職人員、貴族和墓主人；二是次要形象，包括奴僕、工匠、樂師和飛禽走獸等。第一類雕像嚴格恪守正面率法則，造型規範化，其代表作品是《拉荷切普王子及妻子坐像》《卡夫拉坐像》；第二類雕像受正面率法則的約束較小，材質上除石頭外，還有金屬、木頭等，形象塑造的動勢較大，但仍有符號化的傾向。如《卡培爾王子像》（圖 2-10）、《書吏凱伊像》雖然也有程序化的元素，但在動勢與材料上卻有所突破，堪稱這一時期圓雕中的經典之作。


圖 2-10 卡培爾王子像 木雕

在古王國時期，浮雕和壁畫被交替使用。之後中王國時壁畫的數量開始增多。這時的浮雕和壁畫作品具備以下特徵：橫帶狀排列構圖，並且按照等級分出人物大小，利用象形文字填充畫面；人物造型正側面結合，即頭部側面、上身正面，腰部以下為側面；安排群像的時候避免互相遮擋，有面對面、共同勞動、對談、對視等場面。第四王朝留存的《群雁圖》（圖 2-11）以典型的塑造方式和精緻的形象刻畫成為這一時期壁畫的代表性作品。

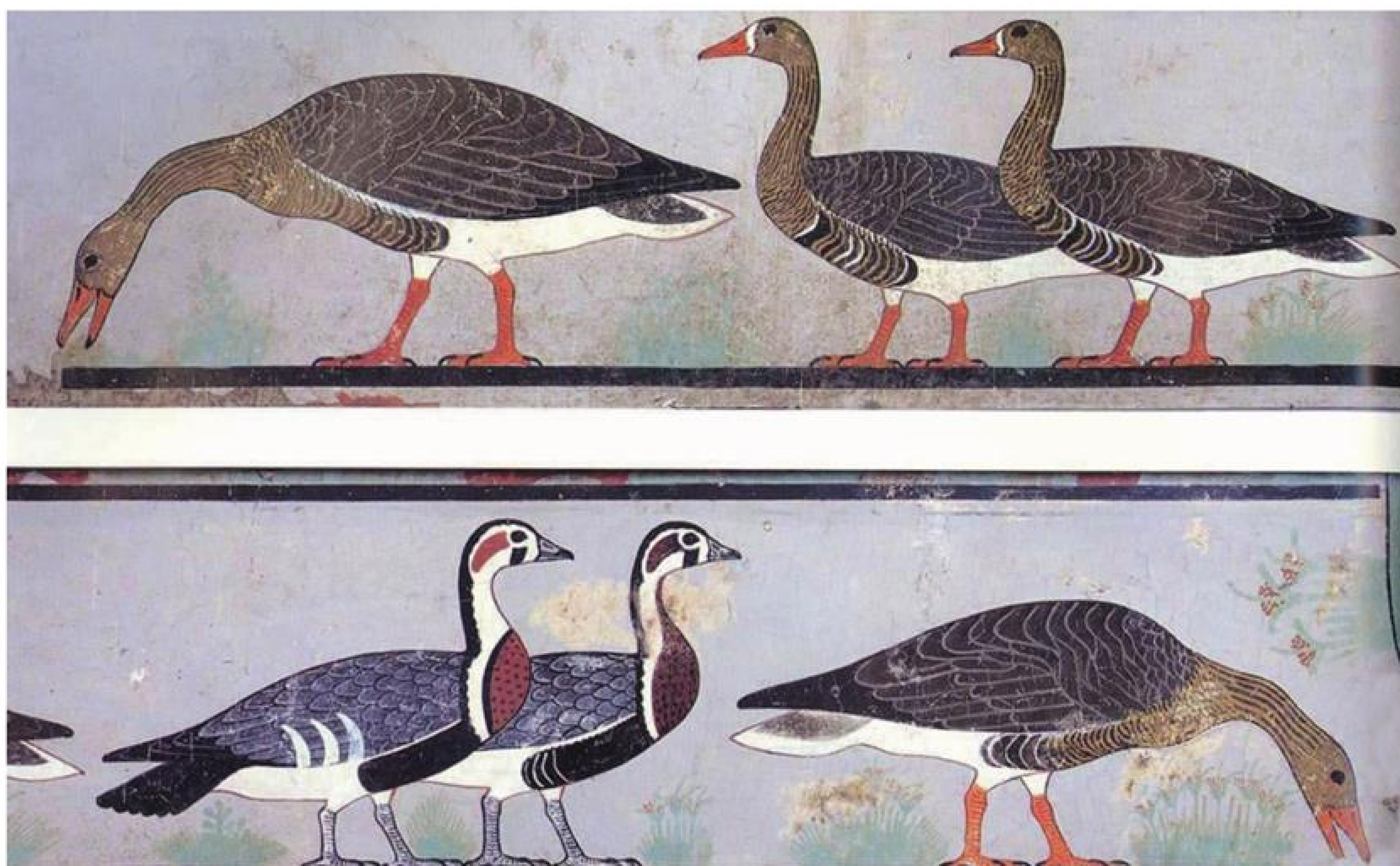


圖 2-11 群雁圖 壁畫

中王國時期美術

十一王朝門圖荷太普二世統一埃及後，建新都於底比斯，繼續修建陵墓。但是限於財力與地形條件，開始改變陵墓形式，改修崖窟墓，同時擴展葬禮廟的規模。

中王國時期的建築主要是廟宇。由於底比斯一帶沒有沙漠、平原，因此石窟陵墓盛行。古埃及中王國時期留存下來的石窟陵墓主要集中在貝尼哈桑一帶，多達 39 座。在構思上，該時期的建築將傳統的金字塔形象與底比斯的石窟完美地結合在一起。在中王國時期，埃及的建築大多數崇拜「穩定性」與「整石性」，因此多使用平拱法，採用柱子作為支撐，柱頭多有裝飾，柱身有時以象形文字填充。而且，古埃及的柱式可以看作是希臘柱式的雛形。另外，在法老陵墓入口處，中王國時期出現了一種新型的獻給太陽神的建築樣式，即方

尖碑。碑身一般雕刻有各種象形文字和圖案。

中王國時期的雕刻發展比較沈寂，出現了大量的木雕作品和箱型雕像。此外，還有像《矮個舞俑》《陶塑河馬》（圖 2-12）這一類的青釉、彩塑、金質和牙雕等小型雕塑作品。


圖 2-12 陶塑河馬

新王國、後王國時期美術

新王國時期，古埃及中央集權統治重新得到鞏固。此時，埃及國力強盛，成為地跨亞非的強大帝國，這一時期也是古埃及藝術的黃金時代。在十八王朝時期，法老阿蒙霍特普四世進行宗教改革，提倡「一神論」（崇拜太陽神阿頓），自稱「埃赫那頓」（意為阿頓的靈魂），並遷都阿馬爾那。埃赫那頓改革期間，美術曾一度出現擺脫傳統程序束縛，追求更接近現實的自然再現的局面，在美術史中也將這一階段稱為「阿馬爾奈時期」。繼埃赫那頓之後的法老，大量修築陵墓和神廟，因此，新王國時期是埃及建築藝術快速發展的階段。

後王國時期埃及政治動蕩，經濟凋敝，因此，美術的發展受到了阻礙。在美術創作的風格上，後王國時期基本上延續前代的特點，沒有太大的創新，但增加了新的畫種。

・ 建築

為了防止被盜，古埃及法老開始將自己的墓穴與葬禮廟分開建造。墓穴常常建在尼羅河西岸幽靜的峽穀中，而葬禮廟則修建在平坦的尼羅河平原，這其中最著名的是十八王朝女王哈特謝普蘇特的巴哈里陵廟。陵廟沿地勢分為三層，各層有柱廊，中間由傾斜的通道連接各層，山崖、白石柱廊相得益彰，統一和諧。

在底比斯留存有古埃及新王國時期兩大著名的神廟建築，即盧克索神廟和卡奈克神廟。神廟的外形均為長方形，沿一條中軸線建造。卡奈克神廟保存了世界上最大的圓柱廳結構，它佔地 5000 多平方公尺，內部有 134 根石柱，分 16 行排列，中央兩排每根柱子高達 21 公尺，直徑 3.57 公尺，柱身多有凹槽。

卡奈克神廟建築的柱式反映出埃及當時常用的三種柱式：棕櫚式、蓮式和鐘式（紙莎草式）。圓柱柱身、建築天花板、牆面上均有象形文字和浮雕裝飾，內容是記載神廟的歷史、供奉的神祇和重大的歷史事件。卡奈克神廟大廳中的柱子密集，光線透過高側窗進入殿內，殿內光線幽暗，顯得神秘而幽深。盧克索神廟是阿蒙霍特普三世、拉美西斯二世時興建的，規模僅次於卡奈克神廟，內部的柱式多採用葦束式。

十九王朝的阿布辛貝勒神廟是古埃及石窟神廟的代表作。神廟正面有四尊與山體相連的拉美西斯二世摩崖巨像，高達 21 公尺，整體宏偉壯觀。這一神廟是古埃及新王國時期王權神化的具體體現。

・雕塑

這一時期的雕塑以簡潔、明朗為基調，為了配合高大的建築，同環境相協調，對帝王造型的塑造採取直截了當的方式，減弱了對衣紋細節的刻畫，強調單純化，《圖特摩斯一世巨像》便是其中的代表性作品。人物雕像雖然仍有受傳統約束的痕跡，但是在某些領域卻有所突破，如體量感、動勢等，由單純變為優雅和精緻。在情感的表現上也傾向於現實性、可信性，出現了大量的同真人等大的雕像作品。《埃赫那頓肖像》是古埃及雕像刻畫風格變化的最好見證，這尊雕像並不俊美，瘦削的臉龐，奇怪的身材，肥大的肚子，絲毫未對莊嚴的法老形象給予美化。《涅菲爾蒂王后像》（圖 2-13）則是這一時期寫實作品中的精品，她容貌清秀，五官纖巧，神態寧靜，頸部長長的曲線相當優美，突出了恬靜高雅之美。而《泰伊皇后肖像》則說明瞭當時的雕塑風格已經具有個性化傾向，對人物內心的情感世界開始了比較細緻的刻畫。


圖 2-13 涅菲爾蒂王后像

埃赫那頓的宗教改革隨著他的離世而失敗，美術個性化的時期也宣告結束，之後的藝術也恢復了之前的傳統，但埃赫那頓統治時期的雕刻對 19 世紀的雕刻藝術發展給予了啟發。

・壁畫

新王國時期是古埃及壁畫的黃金時代。壁畫在經過古王國的簡樸之後，經由中王國過渡到新王國的富麗典雅之風，主要是用來裝飾宮殿、廟宇和陵墓，這一時期的壁畫分為兩類。第一類內容神性較強，集中在王陵穀中，色彩艷麗，線條精密，烘托嚴肅的氣氛。多為諸神、國王、王后和描繪來世生活的圖像，另有大量星辰圖案，畫面頗具宗教意味。如西提一世陵墓壁畫強調冥世生活，色彩稍顯明快，主要特點是大色塊的、和諧統一的佈局處理方法，以藍、白為主色調，線條複雜，富有層次。第二類壁畫主要表現貴族或埃及普通人的生活，有勞作、娛樂場面。十八王朝時期的宮廷大臣拉赫米拉墓室中的壁畫《努比亞人牽長頸鹿》《冶煉人》明顯帶有表現人類在歷史進程中應有的喜怒哀樂的傾向。

古埃及在最後一個歷史時期受到周邊國家的侵略，危機四伏。美術風格延續圖前代的特色，增加了新的畫種。一種是放置於木乃伊頭部，表現死者生前的肖像。

這種新畫種是肖像畫的雛形，被稱為「法尤姆肖像」。此外，在古埃及法老的陵墓中發現了亡靈書，是一種描繪死後世界的圖解式的繪畫形式。這些新的表現形式可以看作是新王國美術發展的寫照。西元前 332 年，古埃及被劃為羅馬的一個省，但藝術的相對獨立性仍然存在。

三、愛琴美術、古希臘美術

愛琴美術

東地中海的愛琴海區域包括伯羅奔尼撒半島、基克拉澤斯群島和克里特島三個主要部分，它是西方文化三大發源地之一，其文明早於古希臘。19 世紀末 20 世紀初，德國考古學家謝里曼和英國學者伊凡斯先後來這一帶進行考古挖掘，發現了一系列珍貴文物和宮殿遺址，使這一文明重現於世。這一地區先由米諾安人居住，後被邁錫尼人佔領，因此，愛琴文化也稱為邁錫尼文化。它起源於三個地區：克里特島、基克拉澤斯群島和希臘本土的邁錫尼。這裡是航海者的文明，他們樂於享受，熱愛裝飾藝術，喜收藏，所修建的建築內部裝有複雜的管道設施，並且具備獨立、自信的觀念。

・克里特美術

克里特文化是從西元前3000年開始到西元前1200年，也可稱為米諾斯（克里特國王米諾斯）文明。克里特美術的精髓集中體現在克里特宮殿的修建上。目前發現了三座最大的城池，分別是弗斯圖斯、克諾索斯、克托-紮克羅斯，其中以克諾索斯宮最負盛名。克諾索斯宮由米諾斯王朝修建，佔地面積約兩公頃，宮殿內部建有多組迂迴曲折的堂室和環繞的內廷。在希臘神話中，克諾索斯宮被稱為迷宮，內有半牛半人的怪物米諾陶洛斯看守。事實上，克諾索斯宮具備各種柱式、浴池、下水道、通風設備和僕役房間，室內以大量壁畫和雕刻裝飾。這其中運用濕壁畫技法繪製的壁畫，如《百合王子》《巴黎女郎》（圖2-14）色彩鮮艷，極具裝飾效果。


圖2-14 巴黎女郎

克里特還出土了一些小型的雕塑作品，既有寫實性又具裝飾趣味，其中典型的作品為《持蛇女神像》（圖2-15）。

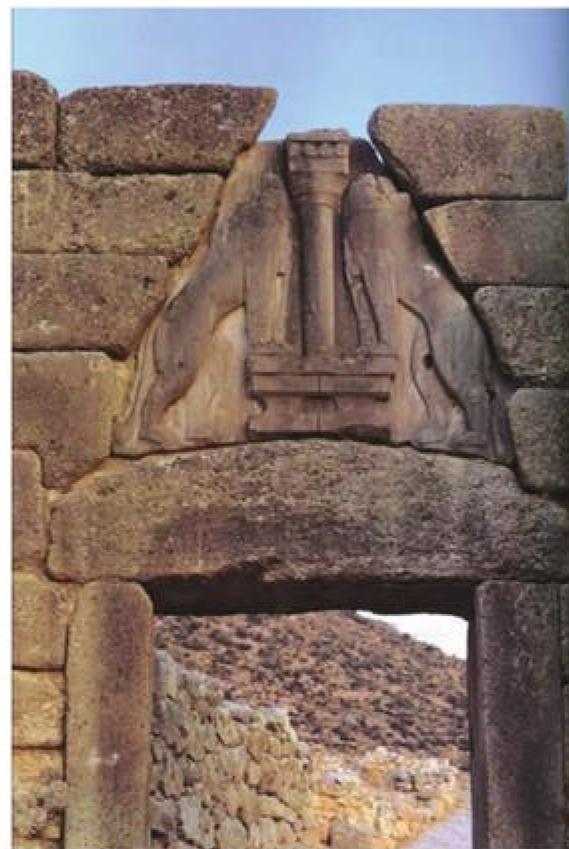

圖2-15 持蛇女神像

・基克拉澤斯群島美術

基克拉澤斯群島文化大約在西元前2600年出現，到西元前1100年結束。主要的藝術樣式是小型雕塑和壁畫。這裡的雕塑被歸納為簡約的幾何形體，壁畫應用平塗的技法，形象酷似剪影，總體造型極為簡練。基克拉澤斯群島美術具有強烈的幾何化風格，所以此時期被稱為「幾何樣式時代」。

・邁錫尼美術

邁錫尼文化繁盛於西元前1600年至西元前1200年，它是希臘大陸的早期文明，又被稱為「青銅時代的希臘文化」。邁錫尼人英勇戰，精於修築堅固的防衛性城堡。其主要的藝術成就體現在防禦性的宮室建築上。邁錫尼衛城的獅子門（圖2-16）由獨石建成，中間鑲著一塊三角形的石板，兩側各有一隻獅子作為裝飾，造型粗壯有力。


圖2-16 邁錫尼獅子門

愛琴文明是古希臘古典文化的基礎，它是由多個民族共同創造的，又保持了本身藝術的獨立性特徵。

古希臘美術

邁錫尼文明在經歷了幾個世紀的富足、盛大之後，約在西元前 11 世紀末，不知原因地消失。同時，講希臘語的新部落多里安人從中亞陸地開始向希臘遷徙，定居在伯羅奔尼撒半島，逐漸形成許多小的城邦。古希臘沒有中央集權社會結構，是鬆散的政體，主要利用海路與其他地區交往。

古希臘人首次擺脫了巫術的束縛，開始以自己的形象創造神，出現了許多偉大的思想家，並且根據數學的規律來解釋比例、大小和節奏等概念，形成「質樸、合理、端莊和協調」的美學原理。

古希臘氣候溫和，境內盛產大理石，為建築和雕刻提供了不可缺少的材料來源。西元前 7 世紀，古希臘開始舉辦四年一度的奧林匹克運動會，並逐漸出現為運動員塑像的現象。

古代希臘是西方文明的發源地。德國近代偉大的哲學家黑格爾說過，在有教養的歐洲人心中，一提到希臘就會湧起一種家園之感。古希臘人在科學、哲學、文學、藝術等各個方面都創造了輝煌的成就。古希臘人面對變幻莫測的大自然，用他們那充滿征服、支配的奇妙幻想，創造了許多美麗的神話。而以人為主體的古希臘藝術，熱情坦率地表露出人類豐富的情感，傳達著人類純樸的天性和對美的渴求。

古希臘美術按照時間通常可以劃分成荷馬時期、古風時期、古典時期和希臘化時期。

荷馬時期（西元前 12 世紀—西元前 8 世紀）

西元前 800 年之後，是《荷馬史詩》（包括《伊利亞特》《奧德賽》）的成書階段，也是古希臘造型藝術的萌芽時期，也是邁錫尼文明的衰亡期。這一階段的藝術作品屬於幾何風格，金屬工藝和雕刻藝術比較發達。整體上，幾何化風格與本民族特徵相互融合，具備和諧、端莊、質樸的特點。陶器的製作與裝飾也漸趨成熟，造型豐滿的底庇隆陶瓶是這一時期的代表。

古風時期（西元前 7 世紀—西元前 6 世紀）

古風時期是希臘城邦的形成時期，是希臘造型藝術的形成和發展時期，也是古希臘美術基本規範的形成期。古代希臘人從兩河流域、腓尼基和埃及借鑒了很多東西，成功地將形象從作為一個象徵符號的概念中解放出來。

・瓶畫藝術

陶瓶是古希臘人的日常器皿，也是希臘對外貿易的出口商品，而雅典和科林斯是陶瓶的重要生產中心。在古風時期，陶瓶裝飾主要有三種風格：東方式、黑繪式、紅繪式，到了古典時期還出現了白底彩繪式的陶瓶。

西元前 7 世紀的瓶畫主要為東方風格，陶瓶的裝飾圖案出現了獅身人面像、鷹頭獅身像和其他東方特有的動物、植物紋樣。在西元前 6 世紀，黑繪式裝飾風格大量出現，一般是將圖案處理成黑色，好似剪影狀態，時保持陶瓶陶土的赭色，細節處稍用勾線表現。其代表作有《阿基里斯與埃阿斯擲骰子》（圖 2-17）、《迪奧索斯盤》。此種作品形象優美，採用曲弧形構圖，人物頭為側面，眼睛正面，身體有透視感，有遮擋。紅繪式出現在西元前 6 世紀，是在黑底上留赭紅色圖案，用深棕色勾勒輪廓，人物造型已經明顯有解剖學的痕跡，線條流利活潑。白底彩繪式在西元前 5 世紀廣泛流行，這種風格更接近於純繪畫。



圖 2-17 阿基里斯與埃阿斯擲骰子

・建築藝術

古風時期建築的成就主要表現在：古希臘典型建築樣式——神廟出現；神廟一圍柱式結構確立；古希臘神廟建築中的兩種柱式確立，它們是多利安式和愛奧尼亞式。到古典時期，科林斯式和人像柱開始在建築中被廣泛應用。（圖 2-18）

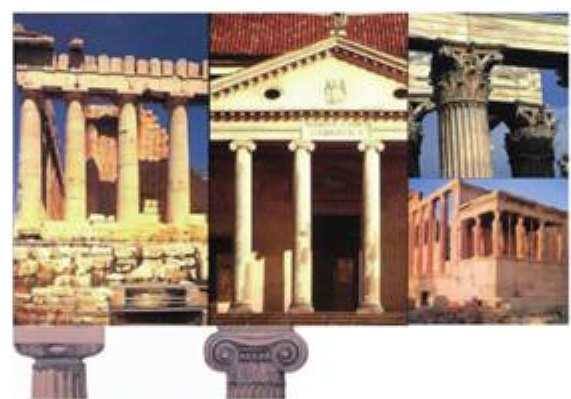


圖 2-18 希臘柱式

・雕塑與「古風的微笑」

古風時期出現了大型圓雕和作為裝飾的建築物雕塑。這一時期的圓雕較埃及雕塑更為準確和寫實，雖然質感較強，但是形體僵硬，衣紋處理簡單，好像醫學上的解剖標本。西元前 6 世紀上半葉，圓雕塑造出現動態造型，開始注重細部的刻畫。為了追求更為生動的表現，這一時期的雕像面部都帶有僵硬的表情，這種千篇一律的笑容被稱為「古風的微笑」。古風後期，藝術家開始努力擺脫程序，創造新的形象。人體造型比例勻稱、肌肉結實，圓雕的塑造手法熟練，但姿態仍然比較僵直，面部依舊流露「古風的微笑」。在雅典衛城發現的圓雕《荷犢的



圖 2-19 荷犢的男子

男子》（圖 2-19）創作於西元前 6 世紀，該作品形象生動寫實，男人身體的結構表現雖然不完全準確，但雙臂刻畫得結實有力，所荷牛犢造型完整，神態可愛。

古風時期還出現了大量作為建築物裝飾的浮雕精品。希臘人的浮雕介乎於雕塑與繪畫之間，既有繪畫構圖的精心配置，又具備雕塑的體量感。一般來說，作為建築裝飾的浮雕經常出現在神廟的三角楣牆之上，以高浮雕居多。創作者利用立、臥、曲、蹲等姿勢佈置楣牆，取材多為希臘神話或《荷馬史詩》中的人物和故事情節。

古典時期（西元前 5 世紀—西元前 4 世紀中葉）古希臘藝術的古典時期開始於西元前 5 世紀的希臘與波斯的戰爭，止於西元前 338 年馬其頓菲力浦二世對希臘的暫時統一。在反擊波斯的報復性入侵戰爭中，實行民主政治的雅典和斯巴達扮演了領導角色，而雅典則很快成為愛琴海區域的統治者。但是，雅典在西元前 404 年結束的伯羅奔尼撒戰爭中被斯巴達打敗。這一時期是古希臘藝術的繁榮時期，美術發展且技術漸趨成熟，人們的思想也開始擺脫束縛，出現了著名的哲學家和藝術家，為後世留下了大量的藝術精品。

・ 建築藝術


圖 2-20 雅典衛城建築群


圖 2-21 帕德嫩神廟

古典時期古希臘圍柱式建築的各部分構件開始形成固定的格式和比例。在古希臘境內，古典時期修建的神廟比比皆是，成就可觀，其中最為突出的是雅典衛城建築群（圖 2-20）。希波戰爭之後雅典衛城重建，它是雅典四年一次舉辦慶典祭奠女神雅典娜的場所。衛城各部分建築依山崖不規則地分佈於山頂，包括山門、尼開小神廟、厄瑞克忒翁神廟和帕德嫩神廟，整個建築群安排鬆散、自由。其中帕德嫩神廟（圖 2-21）重建於西元前 447 年至 432 年，採用了希臘建築中最典型的長方形圍柱式結構，神廟平面為矩形，建立於一個長約 70 公尺，寬約 31 公尺的三級台基上，屋頂為人字形坡頂，東西兩為山牆。東、西各有柱子 8 根，南、北各 17 根，均採用多利安柱式，柱高 10.5 公尺，內殿有 4 根立柱，採用愛奧尼亞柱式。神殿建築比例基本同黃金分割相符合，整體上規整合理，莊嚴肅穆，是藝術史上經典的古代建築之一。

厄瑞克忒翁神廟規模雖不如帕德嫩神廟，但它活潑精巧，尤其是南側的一排人像柱，既起到支撐作用，又頗具裝飾效果。

古典後期，公共建築的數量增加，出現了公堂、浴室、講演場。其中，建於西元前 350 年左右的埃皮達魯斯劇場，平面為半圓形，依山而建，充分利用了山體斜坡安排觀眾席位，可容納 1.5 萬名觀眾，音響效果極佳。

· 雕塑藝術

古希臘留下的神廟建築中有楣牆裝飾的雕塑流露出古風向古典過渡的痕跡。埃吉那島的雅典娜神廟三角楣牆上表現的特洛伊之戰的場面，人物利用站、彎、爬等動作安排，形體結構勻稱，形象生動。奧林匹亞的宙斯神廟的東西山牆中表現了希臘神話與戰爭場景，動靜元素相互結合，擺脫了古風時期的拘束和裝飾性，寫實且理想的人體形象生動逼真。另外，古典時期一些獨立的浮雕已經完整地闡釋了古典理想化的塑造方式，如魯多維奇寶座上的浮雕《維納斯的誕生》《吹笛女與燒香女》，形象優美，表情寧靜而肅穆。

古典時期，圓雕的技法趨向成熟，開始關注如何轉變雕刻的重心和運動問題，以及如何擺脫古老的重心落於兩足之間的呆板形態。古希臘人經過試驗和總結，找到了新的解決圓雕姿態的方法，理想化的姿態開始出現。這種形態最早反映在圓雕作品《克里提俄斯的青（少）年》中，其形象重心轉至左腿，右腿放鬆，髖骨部位傾斜，身體產生 S 形的轉變，同時頭、胸、腹不朝同一方向，形成具有變化的扭轉姿勢，這種姿勢被稱為「歇站式」。另一件作品《殺暴君者》為雙人雕像，作者是克里提亞斯和尼索達斯，採用了攻守相結合的姿態。西元前 470 年製作完成的青銅雕像《御者》（圖 2-22）則更能體現古典氣質和簡潔單純手法的應用。


圖 2-22 御者

古希臘古典時期湧現出一批出色的雕刻家，如古典初期的米隆。米隆（Myron，約西元前 480—西元前 440 年）是克服古風傳統，塑造理想化人物最

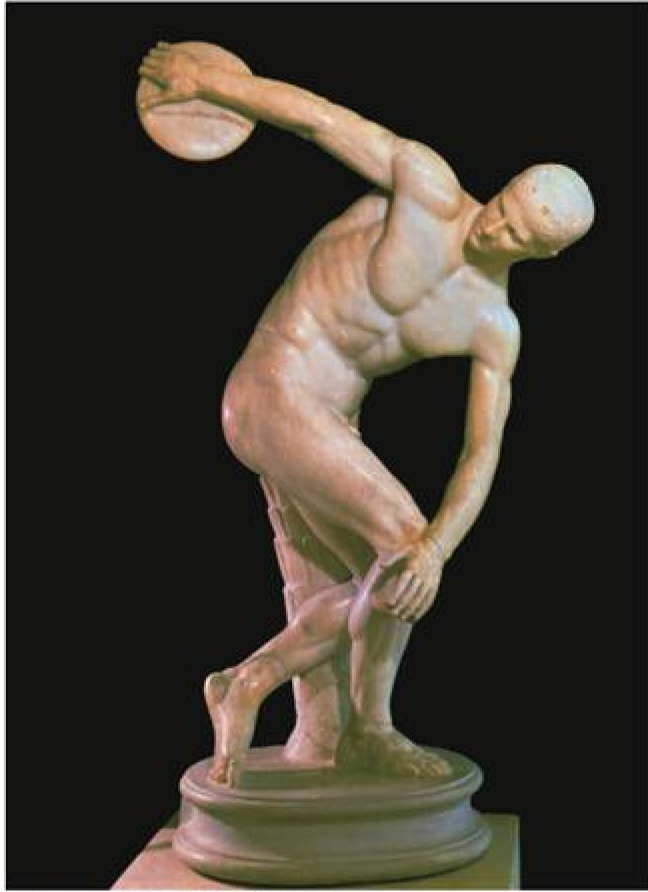

圖 2-23 擲鐵餅者 米隆


圖 2-24 命運三女神 菲迪亞斯

成功的古希臘雕刻家，擅長銅像雕刻。他對人體肌肉骨骼結構有著深刻的理解，強調表現運動靜止的瞬間，也是最早用雕刻手段解釋兩人戲劇性情節的雕刻家。《擲鐵餅者》（圖 2-23）是米隆的代表作品，原作為青銅像，表現了擲鐵餅者在投擲出鐵餅的一瞬間的動作，由此反映出整個運動過程的連貫性。該作品人物形象比例優美勻稱，雕像一隻腳站立，另一隻腳自由屈伸，力量與美感巧妙地融合在一起。

古典盛期最偉大的雕刻家是菲迪亞斯與波利克里托斯。菲迪亞斯（Phidias 或 Pheidias，約西元前 480 年一西元前 430 年）是古典理想美的創造者，其作品寫實、典雅而靜穆。菲迪亞斯主持了帕德嫩神廟女神聖像的製作，創作了高 12 公尺，一手持長矛，一手持盾的雅典娜女神神像，盾牌上雕刻有精緻浮雕。此雕像為木胎，外部以象牙貼片，衣服、武器均為黃金製作。後來，他還為奧林匹亞神廟建造了高 14 公尺的宙斯神像。據記載，神像所用材料昂貴，形象威嚴，熠熠生輝。菲迪亞斯領導重建了雅典衛城，還為帕德嫩神廟的東西三角楣牆製作了高浮雕裝飾，堪稱古代雕刻中古典雕塑的完美表達。東山牆的裝飾取材於希臘神話，《雅典娜的誕生》中眾神形象生動自然，有空間感。西山牆描繪的是雅典娜與波塞爭奪保護權的故事，為飾帶狀浮雕，處理獨具匠心，分組變化多樣。這些高浮雕留存至今，雖有破壞，殘片卻精彩依舊，其中《命運三女神》（圖 2-24）雕刻得十分精彩。現存的這三個女神的雕像，頭部和四肢都已失去，但體態健美，恬靜而瀟灑，給人以極其優美的印象。尤其是對位女神衣服的處理，希臘式薄衫在三位女神身上的衣褶被雕刻得纖細而又繁復，並隨著人體的結構而起伏，將女性身體的優美輪廓生動地展現出來，令冰冷的石頭充滿了溫柔的質感。

波利克里托斯（Polyclitus，生卒年不詳）是古希臘盛期重要的青銅雕刻家，也是著名的藝術理論家。他為藝術創作中多視點美感的實現做出了重大貢獻，並且成功地解決

了雕塑重心移動與雕像支腳與遊腳矛盾的問題，完美地詮釋了結構鬆弛與緊張的關係。波利克里托斯還是人體比例規範 1:7 的最早確立者，代表作品為《執矛者》(圖 2-25)。為進一步說明其藝術觀點，他還著有《法則》一書。

西元前 4 世紀，古希臘雕刻開始出現新的趨勢。典型的古典美樣式被動搖，藝術重心開始向表現真實的人方面轉移，之前的神和英雄的形象進一步被世俗化，在追求個性、情感和情緒的細微刻畫的基礎上題材開始多樣化，甚至出現了女性裸體像。



圖 2-25 執矛者 波利克里托斯

普拉克西特列斯（Praxiteles，生卒年不詳）是當時雅典最偉大的大理石雕刻家，也是古希臘雕塑優美抒情風格的創始人。他的雕塑風格溫柔，代表了神人同形同性的希臘人觀點。《赫爾墨斯和小酒神》是普拉克西特列斯的代表作品，他將赫爾墨斯與小酒神的關係塑造得十分親暱，洋溢著歡快的情趣。該作品中人物的形體優美，頗具女性化色彩，人體修長，頭、軀乾、下肢形成自然的三個轉折，整體形成了優美的 S 形。《克尼多斯的阿芙蘿黛蒂》(圖 2-26)是古希臘雕刻中第一件全裸女人體像，表現了美神將要下海沐浴的情景。美神的整個身體形成一條美麗的曲線，柔滑的身體與厚重的衣服形成了鮮明的對比。普拉克西特列斯以細膩圓潤的手法處理雕像，使材料本身的質感發生變化，也使冰冷的材料充滿了溫潤的氣息。



圖 2-26 克尼多斯的阿芙蘿黛蒂 普拉克西特列斯

與普拉克西特列斯優美抒情的風格相反，斯科帕斯（Scopas，約西元前 395 年—西元前 350 年）是古希臘古典時期悲愴風格的代表性藝術家，他被稱為「賦予石頭生命力的人」。據考證，在古希臘留存的神殿遺址中出土的一些雕刻殘件是他的作品。其中，有幾個男性頭像和一個殘損的女性雕像。男性雙目深陷，頸脖扭曲，充滿了憤怒和痛苦；女性頭向後仰，胸部前挺，兩腿跨開，似在奔走或舞蹈。他還參加了阿耳忒彌斯神殿和摩索拉斯陵墓的建造。整體上，他所塑造的人物具有強烈的動勢，具備很強的視覺衝擊力。

留西波斯（Liljefors，生卒年不詳）是西元前 4 世紀末最


圖 2-27 刮汗運動員 留西波斯

後一位青銅雕刻家，也是在古典後期向希臘化時期過渡過程中起到了橋梁作用的藝術家。他重新設計了雕塑中人體比例的規範，認為 1:8 的尺度會產生修長的優美感，這種尺度規範確定之後深深地影響了當時的雕塑創作。留西波斯特別講究雕像創作的三度空間和多角度的造型方式，並且善於從平凡的人物創作中挖掘美。《刮汗運動員》（圖 2-27）、《縛鞋的赫爾斯》《休息的赫拉克勒斯》都選擇了最能說明問題的情節進行塑造，形象既雄健飽滿，又反應出了人物的內心世界與性格。

希臘化時期（西元前 4 世紀末一西元 1 世紀）

斯巴達通過伯羅奔尼撒戰爭統治了全希臘，並徵戰底比斯，使希臘陷入困頓。在希臘北部的馬其頓民族十分贊賞希臘文化，亞歷山大在執政時征服了希臘各個城邦，並遠徵波斯、兩河流域和埃及。由於古希臘統治區域的擴張，小亞細亞一帶的諸多地區按希臘建築的模式進行修建，它們從另一個角度被看作是希臘文明的延續。

在希臘本土地區仍然保存著希臘古典理想美的傳統，但技法更為嫻熟，題材也較前代更豐富。

・ 公共建築

古希臘時期，由於城市規劃的需要修建了大量的城市公共建築，包括燈塔與圖書館。亞歷山大在東徵的過程中沿途修建了很多以自己名字命名的城市，建築也開始為貴族奢華的生活服務，但在講究實用和奢華的同時引入了東方風格，並廣泛使用愛奧尼亞式和科林斯式柱式。

・ 圓雕


圖 2-28 米洛斯的阿芙蘿黛蒂

希臘本土的圓雕作品繼承了古希臘古典時期的雕刻風格。除了表現理想美的效果外，這時期的圓雕作品更關注藝術本身的實質性問題。在加強技法的同時更傾向於如何更合乎情理地再現情態和動作，力圖達到形體的完美和格調的雅致，這種完美而又成熟的技巧在《米洛斯的阿芙蘿黛蒂》（圖 2-28）中被體現得淋漓盡致。《米洛斯的阿芙蘿黛蒂》製作於西元前 2 世紀，

被認為是亞歷山德羅斯的作品。該作品採用典型的古典「歇站式」，比例上嚴格按照黃金分割的數率進行製作，具備多視點的美感，給人以純潔、典雅而嫵媚之感。同時，女神柔滑的肌膚經細緻刻畫與布料形成鮮明的對比，令雕像散發著永恆的魅力。

柏加蒙是小亞細亞地區的一座小城，也是希臘化時期的文化藝術中心。在這裡，斯科帕斯的悲愴風格得到了延續和發展。西元前 180 年至前 160 年，該地修建了宙斯祭壇，整個壇精美，尤以長 120 多公尺、高 2.3 公尺、以 115 塊大理石接成的高浮雕裝飾帶著稱。它表現的是希臘眾神與巨人之戰，構圖異常龐大和複雜。眾多的人體肌肉健碩，在搏鬥的過程中相互糾纏，人物深陷的眼窩和張開的嘴巴顯示出情節的激烈，令這裡積聚了亢奮的情緒、激昂的熱情和悲劇的氣氛。圓雕作品《垂死的高盧人》和《殺妻後自殺的高盧人》（圖 2-29）也出自柏加蒙地區，表現了彪悍的高盧人在戰敗後的氣節和堅韌不拔的意志，刻畫真實，富有衝擊力。

羅多斯島是小亞細亞以南的一座島嶼，當地盛產石料，也留下了眾多的雕塑精品。其中，高 30 公尺的《羅多斯青年巨像》被譽為古代世界七大奇觀之一；《法爾奈斯的公牛》製作精良，解釋了希臘神話的悲劇色彩；《拉奧孔群像雕塑》（圖 2-30）雖然如 19 世紀美學家萊辛所言：「拉奧孔面孔所表現的苦痛並不如人們根據這苦痛的強度所期待的表情那麼激烈。」但嫻熟的雕刻技巧、


圖 2-29 殺妻後自殺的高盧人


圖 2-30 拉奧孔群像雕塑

科學的人體結構與雕塑所體現的動感和張力都足以令其成為世界雕塑史上的精品。

在亞歷山大里亞地區聚集了眾多的哲學家、科學家和藝術家，當地建有古代藏書最多的圖書館，也出現了大量反映日常生活和風俗的作品，如《抱鵝的孩子》（圖 2-31）、《拔刺少年》（圖 2-32）、《爛醉如泥的老太婆》，等等。另外，這個地區也留存了大量的肖像雕塑，為後來羅馬肖像畫的發展奠定了基礎。


圖 2-31 抱鵝的孩子


圖 2-32 拔刺少年

四、古羅馬美術

西元前 4 世紀羅馬建立了共和國的政府，到西元前 2 世紀初，羅馬人已經佔據了整個義大利半島、西西里島、撒丁島和柯西嘉島，而且又得到了過去迦太基在法國南部和西牙的殖民地。隨後征服了迦太基和北非的領土，後又合併了希臘。屋大維在西元前 31 年征服埃及，三年後接受「奧古斯都」的稱號，成為羅馬第一位帝王。他的幾個繼承人繼續擴大羅馬的版圖，到圖拉真和安東尼時羅馬達到鼎盛。

在古羅馬人的風俗中，有一種祥和和容忍不同生活習慣的雅量，並寬容被征服的民族。但如此一來，無論是在政治還是在藝術上都不利於羅馬自身特點的形成。古羅馬人具有高度的組織性、紀律性，講求實用，道德觀念令人稱贊。這種態度具體表現為對外族文化的態度是接納與不排斥。古羅馬藝術的政治色彩濃鬱，整體上缺少人性化的因素，但宗教與神話題材在藝術作品中仍佔

據一定數量。

古羅馬藝術與古希臘藝術的區別

不同的目的性：古希臘藝術主要是敬神；古羅馬藝術極富政治色彩，缺少人性化的一面，不以人為創作的出發點，藝術作品本身是為了保衛政治的繁榮。

不同的宗教與神話：羅馬人的宗教貫穿了整個羅馬民族的發展，早期頗具特色，跟希臘有相似的地方，但更注重世俗性和實際性，有較強的道德說教特徵。但古羅馬神話中的神很少與平凡人同形同性，諸神之間的關係也很和諧。

不同的觀念：古希臘藝術是理想化的藝術，強調典雅與精緻；古羅馬藝術有很強的僧侶因素，道德觀令人稱贊，美術作品中流淌著愛國主義的情愫，提倡力量，重視宏偉，更具實用性。

古羅馬藝術分期與特徵

・ 王政時期（西元前 8 世紀—西元前 6 世紀）

在古羅馬美術形成之前，古代義大利就已經產生了更早的文化現象。伊特魯里亞位於亞平寧半島，興起於西元前 8 世紀，同外族的貿易往來使其文化混合了多個國家的特色。古羅馬美術也受到它的影響，如在建築上拱券結構的使用，以及城市佈局與規劃等。

受伊特魯里亞藝術影響，古羅馬王政時期以陵墓壁畫和雕刻最為著名。壁畫混合了埃及、義大利藝術的特點，內多取材於送葬禮儀、死後的生活狀況以及世俗日常生活情境。壁畫以黃白製底，上邊經常用黑、白、黃、綠、青灰色描繪形象，也曾經出現過古希臘陶器上的圖案。

王政時期的雕刻明顯帶有受古希臘古風時期美術影響的痕跡，古風的微笑在雕像臉上清晰可見。製作於約西元前 500 年的青銅雕像《母狼》（圖 2-33）是這一時期雕塑中的代表性作品，這尊高 85 公分的雕像風格雄渾，母狼的鬃毛處理極具東方特色。


圖 2-33 母狼 青銅

伊特魯里亞人經常在陶棺上裝飾雕刻，在陶棺頂部裝飾有用陶泥製作的死者的全身雕像，包

括單人雕像和夫妻雕像。雕像姿態各異，或躺臥或站立，性格鮮明，表現手法簡練生動。這種棺槨上的雕刻對古羅馬的肖像藝術產生了重要的影響。

・共和時期（西元前 6 世紀—西元前 1 世紀下半葉）


圖 2-34 演說家 青銅

這個階段是古希臘文化的侵佔時期，建築上的主要成就是混凝土和拱券結構在建築中的應用，主要建築樣式是集會場所、道路、橋梁和神廟。共和時期的古羅馬建築在整體上氣勢恢宏，規模巨大。

共和時期是古羅馬雕刻開始追求個性化的開端，留存有大量為死者製作的用於祭奠的遺像。如西元前 1 世紀的作品《演說家》（圖 2-34）、《捧著祖先頭像的羅馬人》等，比例準確，造型寫實。

・帝國時期（西元前 1 世紀末—西元 5 世紀）

奧古斯都以共和名義創建帝制。他在位期間，實行了一系列積極的改革舉措，對外擴張，使帝國北疆到達萊茵河與多瑙河一帶。奧古斯都死後，其養子提貝里烏斯繼位，從此開創了皇位繼承制。其後經歷了克勞狄王朝、弗拉維王朝和安敦尼王朝。到安敦尼王朝皇帝圖拉真（98 年—117 年）在位時，帝國版圖達到最大，經濟空前繁榮。192 年，安敦尼王朝最後一位皇帝被殺，古羅馬出現了近百年的混亂時期。395 年狄奧多西一世死後，帝國分裂為東羅馬帝國和西羅馬帝國兩部分。


圖 2-35 羅馬競技場

・建築

帝國時期是古羅馬藝術的繁榮期，新時期的開創使古羅馬的民族特點逐漸突出，古羅馬人特有的堅毅冷峻的公民責任感在藝術中被表現得淋灕盡致。統治者在公共建築上投入大量精力，強調享樂和誇耀富足，顯示其武力和威懾力，帶有很強的政治和軍事色彩。因此，帝國時期在建

築史上的貢獻是史無前例的。帝國時期輝煌的建築成就集中體現在帝國廣場的建築上。

羅馬競技場（圖 2-35）代表了古羅馬建築的頂峰，也是至今保存最完好的古代競技場遺址。它始建於皇帝維斯帕先時代，到提圖斯時代完成。羅馬競技場是古羅馬最大的橢圓形競技場，可同時容納五萬多人。原設計為兩層，後改為四層結構。設計者巧妙地將環形拱和放射拱進行安排，對觀眾的坐席和通道都進行了精心的設置：內側有環形走廊，外圈供觀眾出入與休息，內圈供全排的觀眾使用，樓梯安排在放射形牆垣之間，分別通向各個觀眾席。競技場每層設置大量柱子，下部全部為希臘柱式，包括多立安式、愛奧尼亞式、科林斯式。柱子為半壁柱，本身不起支撐作用，主要為了提裝飾效果。整個競技場規模宏大，豪華非凡。

古羅馬拱券建築最重要的代表性建築是萬神廟（圖 2-36），它最初建於西元前 27 年，為希臘圍柱式的長方形建築。2 世紀，哈德良皇帝在原有建築基礎上改造萬神廟，使其成為穹窿頂圓形神廟，並且使用水泥澆築。之後皇帝卡拉卡拉又在圓形神廟前建造了與圓形神廟相連的長方形神廟，長方形神廟成為入口。萬神廟內部圓形大廳以宏大的規模和精巧的建築結構而著稱，大殿圓頂直徑達 43.5 公尺。為支撐屋頂，室內使用了相當厚的牆體，牆面沒有開窗，只是在屋頂的中央留有一個直徑 9 公尺的圓洞。室外光線透過圓洞照進神殿，產生恆定寧靜而深邃的效果。萬神廟是獻給所有天神的，曾供奉過凱撒和奧古斯都的銅像，皇帝們也曾在廟裡舉行過一些政治性的公共活動，但自文藝復興以來成為偉人的公墓。



圖 2-36 萬神廟

凱旋門是古羅馬人的一大發明，是在古羅馬皇帝軍隊必經之路建立的豐碑，目的是炫耀功績。到帝國末期，在古羅馬統治地區就已經建造了 60 多座凱旋門。根據凱旋門的修建形式，可以分為單拱凱旋門和多拱凱旋門。單拱凱旋門的代表性作品是提圖斯凱旋門，它建造於 1 世紀，高 14.4 公尺，整體簡



圖 2-37 提圖斯凱旋門 單拱

樸，造型標準，門內壁上雕有兩塊著名的浮雕，表現的是提圖斯征服猶太人的事件。君士坦丁凱旋門建於 4 世紀，是典型的三拱式，上面裝飾有大量浮雕，華麗而精美。但由於裝飾浮雕數量過於繁多，失去了古羅馬凱旋門簡潔的造型特色。（圖 2-37、圖 2-38）

圖拉真凱旋柱建成於 113 年，是為紀念圖拉真皇帝征服達西亞人而建。凱旋柱總高 38 公尺，柱身通體有浮雕帶裝飾，環繞 23 圈，長達 200 公尺左右，整體精巧、細緻，是古羅馬紀念性建築的代表。


圖 2-38 君士坦丁凱旋門 三拱

古羅馬境內還留存了大量公共建築的遺跡，包括卡拉卡拉浴場（圖 2-39）、加爾橋等，結構精良，氣勢宏大。

· 雕塑

帝國時期古羅馬肖像雕刻盛行。造成肖像雕刻繁榮發展的原因主要是：從 2 世紀開始，就產生了為死者翻製面具和雕像的習俗，以此來紀念死去的人，而古羅馬的統治者有宣傳自己的喜好，加之古羅馬從共和時期開始，就有為對國家有貢獻的人雕像的慣例。早期的古羅馬肖像雕刻呆板，缺乏活力。從共和時期開始，由於對希臘藝術的吸收，羅馬肖像有了新的發展，呈現出一種理想化的狀態，但這種理想化與古希臘不同，他們是在寫實的基礎上突出個性並且進行美化。帝國時代後期，由於基督教的產生，在製作面部肖像時，多半都是神化了的冷冰冰的面容，眼睛的刻畫如神靈一般。


圖 2-39 卡拉卡拉浴場

《奧古斯都像》是古羅馬肖像雕刻個性化與美化的典型作品，這座雕像高 2.04 公尺，人物形象威武，氣質軒昂。雕刻家故意隱藏了帝王的缺憾，將其塑造成高大健美的偉岸

統帥。奧古斯都身著戎裝，左手拿著權杖，右手高舉，顯示出崇高而威嚴的氣度，而對這位帝王樣貌的描繪則是在形似的基礎上進行了美化。（圖 2-40）


圖 2-40 奧古斯都像 大理石

創作於 2 世紀下半葉的《奧里略騎馬像》是古羅馬帝國時期個性化肖像的代表性作品。奧里略是古羅馬「五賢君」之一，是崇拜柏拉圖理想國的哲學家。政治鬥爭的現實和自然災難使他的理想一一破滅，成為對前途悲觀失望的沒落君王。同奧古斯都那堅定、沈著、居高臨下的氣勢完全不同，他騎在馬上揮動右手但無目的，神態也顯現出不確定性，而坐騎的精神氣質也與人一樣。雕像的創作者將這個帝王更多地塑造成哲學家的形象，而少有統帥的氣概。這件雕塑作品後來在文藝復興時期直接引起了歐洲對騎馬像這種雕塑樣式的恢復。（圖 2-41）


圖 2-41 奧里略騎馬像 青銅

帝國時期的浮雕使用紀念寫實的手法，使其在具備記事功能的同時頌揚統治者的豐功偉績。奧古斯都在位時修建的和平祭壇浮雕極具個性化色彩，圖拉真凱旋柱（圖 2-42）柱身的浮雕情節處理也相當精妙，構圖頗具特色。

・ 龐貝古城壁畫

古羅馬的繪畫形式主要包括鑲嵌畫和壁畫。79 年，維蘇威火山爆發掩埋了龐貝城和赫庫蘭尼姆城。18 世紀 40 年代人們開始對其遺址進行挖掘，並出土了大量壁畫。這充分說明龐貝城和赫庫蘭


圖 2-42 圖拉真凱旋柱

尼姆城曾經都是經濟繁榮的城市，同樣也反映出羅馬繪畫的概況。

德國藝術史家奧古斯特·馬奧把龐貝室內壁畫裝飾劃分為四種樣式。第一種稱鑲嵌樣式或裝飾泥灰樣式，這種樣式的牆面無壁畫裝飾，只是將灰泥抹於牆面之上，化成大理石樣式。鑲嵌式壁畫流行於西元前 2 世紀至西元 80 年前後。第二種稱建築樣式，主要是用色彩在牆面上描繪出各個建築細部，運用視錯覺，令牆面圖案產生空間感。這種形式流行於西元前 1 世紀 80 年代至西元 1 世紀。《酒神秘儀圖》（圖 2-43）是其代表性的作品之一，其畫面以紅色為底，上面繪製有施法術的男女形象，採用明暗法造型，人物安排有節奏感，姿態和動作十分優美。第三種稱華麗樣式，由於對埃及的征服，該時期的壁畫中出現了埃及藝術的某些因素，故又被稱作埃及樣式。這種樣式多為精工細雕、小巧玲瓏的樓台閣榭，以及精緻的花冠靜物等裝飾圖案，流行於西元 1 世紀左右。第四種稱復合式，描繪的景象層層疊疊、似真似幻，奇異的結構和華麗的色彩造成牆面的空間感和動感，流行於西元 1 世紀，又被稱為龐貝的巴羅克風格。龐貝壁畫樣式的變化，顯示了裝飾思潮的變遷和各種外來因素的影響。


圖 2-43 酒神秘儀圖（局部） 龐貝古城壁畫

思考題

1. 分析亞述美術的主要特點。
2. 何為正面率法則？在埃及的陵墓藝術中正面率法則是如何體現的？
3. 古希臘藝術與古羅馬藝術的區別是什麼？

Chapter3

中世紀美術

本章重點

羅馬式　哥德式　手抄本藝術　國際哥德式

美術史上所劃分的中世紀是從 395 年東西羅馬分裂開始到義大利文藝復興為止，差不多有 1000 年的歷史。

在歐洲中世紀文化中，基督教（產生於 1 世紀）的影響佔據統治地位。它改變了希臘人的世俗性，使人類重新服從於神靈，在這樣的宗教統治的社會裡，這個階段一切文學、藝術的特徵都具有濃厚的宗教色彩。實際上，中世紀美術是在基督教精神的統治下，融合北方日爾曼蠻族藝術並且保留了古希臘和羅馬的成分，產生的一種新型的藝術樣式。中世紀美術包括早期基督教美術、拜占庭美術、蠻族美術與加洛林文藝復興、奧托美術、羅馬式美術以及哥德式美術。

一、早期基督教美術

早期禮拜場所

早期的基督教徒聚集在私人宅邸中進行禮拜。那時無須建造專門的禮拜建築，在基督教未合法化的時候，建造供集會所使用的建築顯然是不安全的，因此宅邸教堂應運而生。在美索不達米亞北部的杜拉歐羅普斯留下了宅邸教堂的遺址，231 年，它被改作基督教禮拜場所結構，包括中央庭院、會議室（可容納 60 人）、祭具室、新入教者的教誨室和洗禮所。有的房間裝飾有壁畫，但藝術水平並不是很高。

聖祠是建於殉道者墳墓上的紀念性建築，上面有樸素的挑篷，後來發展為更華複雜的建築樣式。

最著名的早期基督教建築為地下墓窟，這些墓室往往為個人或家族所擁有，有些墓室布滿了繪畫裝飾。最早的地下墓窟繪畫的年代為 3 世紀，題材以聖經教義和基督神跡為主，且基督往往不以人的形象出現，而是使用一些具有暗喻的物品或事件來表述，比如在羅馬的普里斯拉墓窟中發現的《熔爐中的三

個猶太人》就是其中的代表性作品之一。另外，在聖多米蒂拉等地下墓窟中也出現了聖母子的形象。

正如繪畫一樣，早期的石棺浮雕與同時代異教作品緊密相連，區別是它們採用了基督教的圖像志，裡面充滿了有趣的自然細節。

前君士坦丁美術

313 年君士坦丁大帝通過米蘭赦令，宣佈採取宗教寬容政策，標誌著基督教在羅馬帝國內獲得合法地位。從此，真正的基督教紀念性建築開始出現。這個時代最流行的建築形式是巴西利卡。它的基本形狀是長方形，端部有一半圓室，教堂主體是中堂，兩邊有側堂，數排圓柱將側堂與中堂分開，中堂高於側堂，高側窗的採光將中堂照亮，上部是木結構天頂，採用拱頂結構。

迄今發現的 4 世紀的浮雕有一部分仍然具有古典特徵。例如，收藏於維多利亞和阿爾伯特博物館的雙連板浮雕《巴庫斯和女祭司在朱庇特祭壇前》的精神是異教式的，但形式和女祭司的形象刻畫卻完全是古典樣式的。

二、拜占庭美術

395 年古羅馬分裂成東西兩部分。東羅馬定都拜占庭，後改名君士坦丁堡，是一個基督教盛行的地區，實行「政教合一」的政治體系。在查士丁尼時代，東羅馬迎來了野蠻人的騷亂和壓力之後的強大時期，除了擁有廣袤的領土之外，藝術創作也迎來了它的輝煌時期。7 世紀之後，歷經了聖像破壞運動後，東羅馬藝術發展相對停滯，直到 8 世紀之後才得復興。西羅馬滅亡後，東羅馬一度成為歐洲美術的保護者，直到 1453 年被土耳其消滅。

建築

儘管義大利在 5 世紀的時候宗教建築破壞十分嚴重，但在羅馬帝國的其他城市，所修建的建築數量相當巨大。若干大型巴西利卡式建築在羅馬興建起

來，包括聖比納教堂，及更為重要的聖母瑪利亞大教堂。聖母瑪利亞大教堂使用了眾多的古典細節，中堂的圓柱愛奧尼亞式柱頭裝飾。在巴西利卡式教堂的基礎上，聖祠和洗禮堂也成了集中式的建築。

到了 6 世紀，拜占庭的建築開始出現嶄新的教堂形式，這種樣式在東羅馬帝國的整個建築史中留下了深刻的印記。查士丁尼在位期間，對毀於大火的聖索菲亞大教堂進行重建，由特拉勒斯的安提莫斯和米利都的伊西多爾花了五年時間完成了對整個新教堂的修建。後來，由於教堂最初的圓頂坍塌，之後又重新建了一個更高的圓頂。聖索菲亞大教堂的新穎之處就在於平面和空間的配合。帆拱之上的中央圓頂坐落於四個巨墩之上，側堂和其上的樓梯延伸進這些墩內，較低矮的半圓頂使得中央圓頂顯得緊靠東西兩側，而這些半圓頂又由於建有更為低矮的龕座或壁龕而得擴展。這些壁龕，除了半圓室之外，都被連拱柱廊劃分為上下兩層。建築將縱向空間和集中式的空間融為一體，巨大的圓頂起著支配作用，四面的尖塔是教堂範圍的標記，其結構與主體建築形成節奏，產生威嚴、端莊、優美的效果。15 世紀土耳其人入侵後將聖索菲亞大教堂改為清真寺。（圖 3-1）



圖 3-1 聖索菲亞教大堂 土耳其

鑲嵌畫、聖像畫

君士坦丁時代開創了用鑲嵌畫和壁畫裝飾教堂內部的慣例，而所謂的鑲嵌畫是小彩色玻璃和石子鑲嵌而成的建築裝飾畫。這個時期修建的教堂都遺留了具有裝飾性功能的鑲嵌畫或



圖 3-2 查士丁尼皇帝和廷臣 聖維塔萊教堂鑲嵌畫 義大利

壁畫作品。聖母瑪利亞大教堂內遺留有羅馬最重要的裝飾性鑲嵌畫作品，題材選自《聖經》，反映了教會和聖母的勝利。聖維塔萊教堂的室內裝飾大理石嵌板，鑲嵌畫則在聖壇中出現，在聖壇上方是鑲嵌畫《榮光中的基督》，兩邊分別是《查士丁尼皇帝和廷臣》（圖 3-2）、《狄奧朵拉皇后和宮女》。這裡面的人物被繪製於金色的背景之上，比例都被刻意拉長，均為直立姿態，動作不大，好似某種抽象的符號，整體顯得莊嚴而肅穆。畫面不強調立體感，力圖突顯光與色的視覺刺激和永恆性。

該時期為做禮拜而繪製的木板畫也發展起來，儘管遺存下來的實例很少。有一種尺寸較小但價格低廉的聖像畫除了可裝飾教堂之外也供私人做禮拜使用。《弗拉基米爾聖母》是其中的代表作品，不僅體現了拜占庭的審美新趨勢，還有精美的畫面表現和情感的宣洩。

拜占庭的木板聖像畫對早期俄羅斯繪畫的影響是巨大的。

雕刻

拜占庭美術中獨立的人像雕刻很少，主要是為建築裝飾服務，多採取雙連板的形式，某種程度上與希臘傳統的雕刻有相似之處。

三、蠻族藝術與加洛林文藝復興

5 世紀的一百年是歐洲民族大遷徙的時代，來自東方和北方的日爾曼人、汪爾人、凱爾特人、東西哥德人、勃艮第人、倫巴底人等遊牧部落，大規模地湧入羅馬帝國富饒的黑海地區，最終導致了西羅馬的滅亡。至此歐洲奴隸制社會終結，這些民族被當時的羅馬人稱為「蠻族」。568 年，倫巴底人入侵義大利，較為長久的統治導致了各種族之間的融合。像大多數遊牧民族一樣，倫巴底人擅長手工藝製作，金屬器物留存很多，裝飾有交織紋樣、幾何紋樣、鳥獸圖樣的武器和個人飾品數量相當可觀。這些作品多使用鑲嵌和雕鏤技術，風格拙樸而奔放。

7 世紀後期，西歐法蘭克王國變得強大而統一，從「黑暗時代」的混亂狀態下脫穎而出。800 年，法蘭克王國的查理曼發起、召集了一批文人學者在首都亞琛收集整理古代書籍，並以宮廷為中心掀起了一股復興古代和古羅馬文化的熱潮，史稱「加洛林文藝復興」。在這個階段，建築、雕刻、繪畫、手抄本

藝術都獲得了一定的發展。亞琛王宮是法蘭克人當時的重要建築工程的代表，是環繞著一個巨大庭院的建築群，包括禦殿、宮廷禮拜堂。禮拜堂中央冠以圓頂結構，內部圓柱的柱頭取自古羅馬古典建築的廢墟，圓頂和後堂迴廊的交叉拱頂以鑲嵌畫裝飾，整體結實而沈重。在亞琛的影響下，這種集中式的宮廷禮拜堂傳遍西方，持續了很多個世紀。

手抄本插圖成為這一時期重要的藝術成就。早在 6 世紀至 7 世紀的時候，抄本彩飾畫就有大量的作品被保存在教堂和圖書館中，原本適用於卷的連續性敘事方法仍然被使用，但出現了單幅插圖。以插圖形式出現的書籍題材多為《聖經》與《福音書》。6 世紀留存下來的《維也納創世紀》屬於豪華的抄本，繪製於紫色羔羊皮上。文字以金或銀寫成，插圖形象沒有粗重的輪廓，整體上精美絕倫。加洛林文藝復興時期，手抄本繪畫得到不斷發展，而加洛林的主要藝術成就也在手抄本藝術中得到了最充分的體現。現今留存的不同範本展現了加洛林手抄本群的不同面貌。在亞琛本地有兩種突出的風格，即艾抄本群和宮廷畫派。

艾達超本群中最早的一本是查理與他的皇后定製的《福音書經文選》，畫面大量施金，色彩濃鬱，用線較多，但抄本較小，繪畫風格仍不成熟。宮廷畫派的抄本數量較少，大部分都是 8 世紀晚期作品，基本為色繪，而不是線描，具有單純的美感，如《亞琛福音書》。

蘭斯是當時的另一個書畫中心。《埃博福音書》是蘭斯風格的集中體現，裡面大量運用了古典的錯覺主義，採用素描或顏色勾勒線條來表現人物與風景，構圖具有動感。另外，梅斯、圖爾也是當時脫穎而出的抄本製作中心。

四、奧托美術

955 年，日爾曼軍隊在奧托大帝的率領下，戰勝了匈牙利人，標誌著德意志復興的開端。奧托藝術是在若干基督教會的中心發展起來的。這個階段的手抄本藝術持續發展，帶有插圖的書籍在當時很受歡迎，代表性的作品有《埃格伯特手抄本》，該書採用圍繞基督耶酥生平展開的連環畫形式，在人物衣紋的處理和空間幻覺的表現上都有新的突破。

奧托時期重要的藝術成就是對圓雕的恢復，這種恢復最早見於《傑羅的十字架》，這件木雕作品製作於 975 年到 1000 年，放置於科隆主教堂部。與之前

的基督像相比較，這件雕像更為苦澀，造型好似刀削，甚至不太美觀。作者運用變形的手法將其獻身的悲壯感刻畫得十分到位，鬆弛的皮膚和腫脹的腹部是驚人的寫實主義表現，與腰帶的幾何樣式處理形成對比。貝恩瓦爾德出任希爾德斯海姆主教時，定製了一系列金屬器物，其中浮雕中最為精彩的是創作於 1015 年的希爾德斯海姆教堂的青銅門浮雕。門上的浮雕作品吸收了加洛林教堂人物圖解的方法，每扇門上刻有 8 幅小浮雕，共 16 幅，題材為《聖經》場景。浮雕中人物表情生動，整體上富麗堂皇，代表性的作品如《夏娃哺育該隱》《聖母子》《基督朝拜》等。值得一提的是，雕刻家在鑄造青銅門的過程中使用了「失蠟法」。

五、羅馬式美術

10 世紀以後，歐洲分裂成許多部分。在這個時期，羅馬時代留下的拉丁語是共同的學術語言。當時的教會擔當了培養人才、印刷書籍等重要工作，尤其是修道院制度的進一步完善。十字軍東徵和大規模的傳教活動，引發了各地對聖人遺物的崇拜和到各聖地朝拜的熱潮。於是，新的教堂和修道院大量修建，古羅馬建築的一些優勢被廣泛應用。「羅馬式」一詞開始於 19 世紀，意思是「像羅馬」。這種建築樣式首先在法國和倫巴底出現，後來遍及所有不受拜占庭影響的國家。

羅馬式建築

羅馬式建築的主要特徵：主要建築材料為石頭；普遍採用圓頂設計，包括使用半桶型圓頂和交叉型圓頂；建築牆面所開的窗戶很小，並且與地面距離很高，門窗均為半圓形；室進光效果很差，整體上沉悶，但堅不可摧。這些建築具有共同的形象特徵，但沒有固定的形式規範。

羅馬式教堂建築分佈在天主教盛行的地區，從西班牙的北部到萊茵河地區，從國到義大利北部。而最具地方色彩和創新觀念的羅馬式教堂則出現在法國。法國圖盧茲的聖塞爾南大教堂是當時羅馬風格的一個典型例子，平面為拉丁十字架的形狀，重心位於東部的一端。教堂部由立柱隔成多個方形的單元，在邊廊盡頭的塔樓和中堂裡，眾多的穹頂是羅馬式風格的例證。真正的羅馬風格則集中體現在國的杜勒姆教堂，它位於蘇格蘭與格蘭邊界北部，約始建於 1093 年，中堂的尺寸巨大，因此承重的拱頂製作也更為複雜，教堂內部由立

柱隔成許多小長方形單元，中堂上拱券與拱券之間有兩個 X 形的設計，這種穩定穹頂又可減少天花板承重的結構，即肋拱。最早的拱頂為圓形，後來為尖形。

義大利的比薩大教堂也是羅馬式教堂的代表，它由圓頂的洗禮堂、宏大的十字架主教堂和斜塔三個部分組成，羅馬式建築的典型特徵在比薩大教堂的建築中被體現得相當充分。（圖 3-3）



圖 3-3 比薩大教堂建築群 義大利

此外，德國的沃爾姆斯大教堂和梅因斯教堂也是歐洲羅馬式建築的傑出代表。

羅馬式雕刻與繪畫

羅馬式的雕刻再度復興了歐洲雕刻的傳統觀，主題以「最後的審判」居多。雕刻家以豐富生動的技巧將人物引入畫面，具備一定的想像力。比如，有許多怪物的形象，並且借用植物和動物紋樣；有東方寓言和暗語的成分，但仍然沒有擺脫抽象精神的束縛。在勃艮第的歐坦主教堂中的雕刻《夏娃》《猶大自殺》和《最後的審判》是其中的代表，它們用充足的表現力傳達了所刻畫人物的情緒。這一時期的繪畫保存下來的很少，表現出的效果也遠遠不如拜占庭時期。在德國凡爾登地區，12 世紀到 13 世紀的繪畫展較為活躍。1181 年製作的法蘭克石板運用粗細變化的線發條刻畫人物，人物造型有寫實的趨勢。

六、哥德式美術

12 世紀，一種新的建築樣式開始展起來，這種樣式首先在巴黎附近地區開始確立，在以後的 200 年間影響了整個歐洲教堂的建築師們。16 世紀，由於當時文藝復興學者瞧不起他們前輩的作品，把這種樣式稱「哥德式」，認為這種樣式的尖塔、有柱的圓頂和精緻的裝飾看起來是那樣的不美觀、野蠻，並認為那是破壞羅馬文明的哥德人所做的。而現在「哥德式」只是作為中世紀後期的優美且往往是複雜的建築結構和與之相適應的繪畫、雕刻、裝飾藝術風格的慣用名詞。

哥德式建築

哥德式建築的特徵：大規模運用有柱的圓頂結構；充分利用點的支撐作用，並且節省了空間；外部廣泛運用尖槍式的拱門和小尖塔，窗門均為尖梔形，內部寬敞明亮；發明瞭具有結構力學意義的扶壁和飛扶壁。

哥德式建築樣式首先在法國正北方的聖德尼修道院重修中出現，之後波及全歐洲。聖德尼修道院內部有雙層迴廊，細長的拱門、肋架和支持拱頂的圓柱使其格外通暢、輕巧。彩色的玻璃窗擴大到整個牆面，內部結構優雅而富有韻律。建築師架熱在彩色玻璃窗外修建了一道扶牆，將負重區域挪到教堂外部，於是室內更為輕巧和空曠。

歐洲最著名的哥德式教堂建築是法國巴黎聖母院。它興建於 1163 年，明顯受到聖德尼修道院的影響，但建築師在修建該教堂時力求通過縮短耳堂而實現室內更大的空間統一性。在平面的佈局上，巴黎聖母院強調的是軸心的對稱與平衡，建築正面左右建有對稱的高 63 公尺的鐘樓，主頂高度為 32.5 公尺，下層建有三座大門，上面雕刻有天使和使徒的雕像，大門上方雕有一排精緻的雕像，上方是巨大的放射狀的中心圓窗。巴黎聖母院擁有四層的設計，每層的高度與寬度均按照黃金分割比例設計，在高側窗下有圓形窗，上層的樓廊設計形式為帶有修長小圓柱的三個一組的連拱廊。整個建築優雅、莊重，形狀更為精緻。（圖 3-4）

哥德式盛期的到來是以法國蘭斯主教堂和亞眠主教堂的重建為標誌的。蘭斯主教堂的建築師們把握了窗戶在哥德式教堂中的重要性，首次使用精緻的石條來做窗戶中的分割物，即欞條花窗格。隨著時間的推移，它變得更加複雜。而亞眠主教堂是法國哥德式教堂中規模最為宏大的一座，其中的雙塔結構直到


圖 3-4 巴黎聖母院 法國


圖 3-5 科隆大教堂 德國

15 世紀才完成。

在英國，羅馬式建築的興建持續了整個 12 世紀，後來有些哥德式的構件傳入，坎特伯雷主教堂的建造標誌著哥德式建築在英國的出現。索爾茲伯里教堂表明瞭英國人對於哥德式建築獨特的偏好，它的室內較法國建築低矮，在拱券、連拱廊內、墩柱上使用復合線腳。在這裡，大量成簇的附柱被應用，更加複雜的肋拱、拱頂圖案使這座教堂裝飾更為複雜。

1248 年，德國科隆大教堂進行重建，整個教堂建築都包裹在玻璃窗畫之中，並且布滿透雕精緻的尖塔，成為一座「錦繡森林」。（圖 3-5）

哥德式建築與羅馬式建築的區別：哥德式是垂直方向的設置，而羅馬式則是水平方向的延伸；哥德式建築具備動態和觸目的銳氣，而羅馬式則是靜態的、穩定的體塊；哥德式建築提高了教堂的高度，形成具有靈性的上升的趨勢，進而抓住了教徒的宗教心理，成為宗教建築最高成就的代表。

雕刻

哥德式雕刻是 13 世紀的創造，因各國傳統的不同，雕刻的表現效果也存在區別。較羅馬式雕刻而言，哥德式雕刻技術水平有所提高，開始注重形體造型的準確和生動，同時增加了寫實性和世俗性。但不同階段的雕刻發展狀態不同，後期的哥德式雕刻明顯受到古希臘和羅馬雕刻的影響。

聖德尼修道院的西面雕刻了眾多作品，因為受損嚴重，難以復原哥德式雕刻早期的樣貌。最能反映出哥德式雕刻藝術風格與成就的建築是法國的夏特爾大教堂，教堂入口處兩側排列的柱像已經脫離建築而成為獨立的雕塑作品。人物採取高浮雕的形式，身體形態生動，每個浮雕人物都是一件具備獨立觀賞性的作品，這些雕塑

是當時重新恢復古典時代以來的三維空間的圓雕例證。這些雕像氣質溫和，具有一定的寫實性，整體上安靜而有體積感。

法國蘭斯教堂中某些製作於1230年左右的雕刻，形式上極端地展示了柔和、古典化的風格。在蘭斯教堂的大門上有兩件精彩的作品：《聖母往見》（圖3-6）與《聖母領報》。雕像的衣服紋飾雕以深槽，身體比例與造型刻畫也更為合理準確。



圖 3-6 聖母往見 法國

義大利的米蘭大教堂是典型的哥德式建築，它始建於1386年。這座教堂的建築師有些來自法國和德國，在教堂的穩固性、比例以及優美等問題上進行了深刻詮釋。建築平整的表面並不像其他義大利教堂那樣覆蓋著鑲嵌畫，而是布滿花格窗鑲板以及大量的哥德式裝飾細節。

彩色玻璃窗畫與手抄本

建有巨大窗戶的哥德式建築為彩色玻璃窗畫的發展提供了空間。羅馬式的玻璃窗畫中的人物比較大型，但在哥德式建築的彩色玻璃窗畫中人像變小了，且更為精緻，被置於圓花飾或四葉形的框內，色彩變化更為豐富，圖像志也更加複雜。夏特爾大教堂西立面有一件尖券的玻璃窗畫《耶西之樹》，色彩鮮艷，使用大量鉛框，富有裝飾性。

拜占庭畫家馬布埃帶著大量的手抄本來到了義大利，將拜占庭的繪畫風格傳入義大利。他使用「坦培拉」技術，應用明暗的塑造方式完成了形色嚴謹的作品。《莊嚴的聖母》是馬布埃的代表作品，是最早的淡彩畫，也是現今留存下來的尺寸最大的一件作品。

哥特時期，手抄本繪畫的生產從修道院逐漸傳入到社會當中，由於多為私人使用，因此書的尺寸逐漸變小，包括《聖經》、寓言集、傳記、啟示錄、文集也獲得了相應的普及。《英格堡詩篇抄本》中的插圖與正文雖然不完全吻合，但場景宏大，用色大膽。15世紀前後，南北文化的交流導致義大利和法國的手抄本藝術取得驚人的和諧效果，產生了宮廷貴族的世俗藝術。到中世紀晚期，宗教的清規戒律也阻擋不住社會生活世俗化的衝擊，手抄本藝術開始出

現世俗化因素，被稱為國際哥德式。林堡兄弟繪製的《祈禱書》，以精細而富有裝飾性的風格描繪了四季與田園生活，對於哥德式國際風格的傳播產生了重要的影響。

思考題

1. 談談拜占庭美術的主要成果。
2. 加洛林王朝主要的美術成就體現在什麼方面？
3. 何為國際哥德式？

Chapter4

歐洲文藝復興美術

本章重點

美術三傑　威尼斯畫派　尼德蘭油畫　杜勒

歐洲文藝復興是指 14 世紀到 16 世紀歐洲國家在文化思想發展中的一個時期。在這個過程中，歐洲各個大國的經濟、政治與思想領域發生巨大的變化。文藝復興本意為再生，即古典文化的再生與復興。事實上，文藝復興指的是從 14 世紀開始的一系列復興運動達到的高潮。所有這些運動的共同特徵是對古典作家的敬仰，由此導致文藝復興的誕生。引發這場運動的導火索是歐洲經歷中世紀文化的沈淪後對古希臘和古羅馬文明的重新提倡。從另一個角度來講，文藝復興不僅是異教藝術的復興，還包含了藝術、科學、哲學、教育和宗教諸多方面。文藝復興時期的社會是新型的社會，社會狀況並非是教會式的，許許多多的偉大成就歸功於教會的同時，大量的成績也是由世俗階層造就的。文藝復興首先在義大利開始，隨後波及整個歐洲。

在歐洲文藝復興過程中，藝術家對現實的態度和藝術創作取材的內容發生改變，他們借宗教題材抒發對現實生活的看法。同時，與藝術創作相適應的技法和理論開始形成，如解剖、透視和色彩學說等。藝術家在學習古代遺產的基礎上創造了一套典型的理想化姿態，即古典模式。由表現內容的改變進一步發展為歌頌普通人的生活、歌頌人生、贊美自然、表現強烈的人文主義思想。總體上，歐洲文藝復興表現為藝術內容的世俗化、技法的科學化、美的理想化。

一、歐洲南部諸國文藝復興

13 世紀末期，歐洲文藝復興首先發生在義大利，而義大利先於歐洲其他國家發生文藝復興的原因主要是義大利瀕臨地中海，是各國的貿易樞紐。13 世紀前後，義大利的手工業和毛紡織業已經獲得一定的發展，出現了資本主義萌芽。原來的農奴關係早已經解體，這種較舊制度更為發達的生產關係，促進了思想領域的改革和發展。義大利國內的世俗文化跟其他拉丁基督教國家相比發展得更加迅速，出現了很多大學，主要學習課程是法律和醫學，除了羅馬大學

之外，其他的都與基督教無關。義大利國內擁有較其他國家更為得天獨厚的文化復興條件，拜占庭文化對其有很大的影響，特別是中世紀時期手抄本藝術和畫家的到來，給義大利文藝的發展奠定了基礎。就思想發展而言，義大利當時出現了一批思想界的「先知」，如彼得拉克、但丁、薄伽丘等，他們的文學作品給義大利的藝術界帶來了新鮮空氣。

義大利文藝復興

・ 義大利文藝復興的開端

義大利是與東方貿易的主要受益者，也是歐洲最早出現資本主義萌芽的國家，國內經濟的發展與新思潮的出現推動了文藝復興的發展。義大利文藝復興時期吸收了各種文化因素，出現了許多文化中心，包括錫耶納、佛羅倫斯等。威尼斯地區的藝術發展受文藝復興思潮影響最早也最為快速，而這些地區形成的地方性畫派是義大利文藝復興的旗幟。

・ 錫耶納畫派

錫耶納是義大利 13 世紀到 14 世紀的繪畫中心，錫耶納畫派的藝術家有著相似的創作風格，既重視線條又重視色彩的表現力。錫耶納畫派代表性的畫家有杜喬、馬爾蒂尼、洛朗切諾。早期錫耶納畫派受到拜占庭藝術的影響，這種相關性集中體現在錫耶納教堂的祭壇組畫之中，但人物衣紋的處理更為自然，造型頗具力度，而且採用固定視點和明暗的塑造方法。馬爾蒂尼善於製作優美精緻的聖母像，作品中具有流暢自的線條和華麗的色彩，他的聖母形象嬌弱，幻想十足，體現了晚期騎士階層對美麗女子形象的想像。

・ 契馬布埃與佛羅倫斯畫派

根據 1550 年瓦薩里的說法 :「契馬布埃幾乎就是文藝復興繪畫的原動因。」吉歐瓦尼・契馬布埃（Giovanni Cimabue, 1240—1302）是 13 世紀後半期首先進行風格革新的畫家，後來的喬托和杜喬都直接受其影響。契馬布埃對肖像畫筆法、繪畫技巧和形體做了改動，展現了一種新的繪畫風格。其作品《聖母子》

《聖母和天使》《聖母和聖・佛蘭西斯》中的形象具備透明的色調、優雅的線條、寫實的面部表情，這與拜占庭繪畫莊嚴呆板的聖人形象大相徑庭。契馬布埃來到了義大利之後，帶動了一批畫家，他的繪畫風格直接影響了佛羅倫斯畫派傾向於素描與明暗變化的造型方式。


圖 4-1 喬托

喬托・迪・邦多納（Giotto di Bondone, 約 1266—1336）（圖 4-1）是佛羅倫斯畫派的創始人，也是義大利文藝復興藝術的偉大先驅之一，有「近代繪畫之父」的美譽。喬托出身於農民家庭，早年在契馬布埃的繪畫作坊裡做過學徒。他的藝術是中世紀與文藝復興的分水嶺，卓越的繪畫技巧與作品中的現實主義性是義大利文藝復興精神的早期體現。


圖 4-2 猶大之吻 濕壁畫 喬托

喬托的主要創作形式為濕壁畫（這種濕壁畫技術最早可以追溯到克里特島米諾斯文化晚期），壁畫的內容雖大部分為聖經題材，但充滿了人文主義的精神。他為帕多瓦的斯克羅威尼禮拜堂繪製的壁畫作品最能體現其藝術特色，以《逃亡埃及》《猶大之吻》（圖 4-2）最為著名。

在《猶大之吻》中喬托成功地把握了作品與觀者間的關係，開始採用生活中真實的場景構圖，其中形象具備了紀念碑似的氣魄和力度。主要人物被放置於畫面對角線的交叉點上，猶大身上大塊的、明亮的黃色鬥篷醒目而自然，基督身後的使徒彼得刻畫得生動而激昂，增加了畫面緊張的氣氛。喬托通過簡單地勾勒和渲染，使用概括的手法表現了現場冗雜的人群，從整體上開始擺脫了中世紀宗教、神學控制下僵硬、教條的人物塑造方式。

喬托還是一位建築師，曾被任命為佛羅倫斯教堂建築總監，設計了主教堂

西南面 84 公尺高的鐘樓——喬托塔。

14 世紀下半葉，義大利出現了綜合多種風格發展的趨勢，一些藝術家將喬托藝術中的莊重與錫耶納畫派的敘事精神，以及哥德式的神秘性混雜在一起。喬托的弟子塔代奧·加迪（Taddeo Gaddi, 1300—1366）繼承了老師的風格，而在哥德式影響下，西莫內·馬丁尼（Simone Martini, 1283—1344）則以輕快的優雅對抗喬托藝術的莊重性。

· 義大利早期文藝復興（14 世紀後半期—15 世紀）

15 世紀的義大利由許多城邦組成，這種政治的分裂導致文化和藝術上的競爭。大量的銀行家和商人熱衷於扶持文化藝術，進而宣揚自己家族的榮耀，特別是佛羅倫斯的第奇家族。他們修建紀念堂、府邸和教堂，在其中裝飾大量藝術品，喜歡豐富、豪華、動人的藝術，青睞於世俗、誇大的形式，這種富人的喜好直接影響了當時的藝術品位和審傾向。

同時，藝術家的地位獲得了提高，藝術創作也被稱為是人類歷史上最好的工作之一，許多富有的家族爭做藝術保護人。這個階段的藝術取材雖然仍以宗教為主，但其中也滲入了世俗化的元素，人文主義的思想與影響日漸深刻，成為義大利文藝復興的真正原因。

· 建築與雕刻

由於 14 世紀末期一些古代羅馬的著作被發現，古羅馬維特魯威的著作《建築十書》（書中提出了建築的三原則：實用、觀和堅固）也被翻譯出來。佛羅倫斯的建築師們從古代建築中汲取養料並開始尋求突破。布魯內萊斯基（Brunelleschi, 1377—1446）是 15 世紀第一位新型的建築師，他發明瞭線性透視法，在借鑒羅馬萬神廟和其他羅馬時期的拱頂建築修建方式的過程中，找到了新型的修建圓形屋頂的方法，為佛羅倫斯主教堂圓頂做的新設計壯觀、和諧，使建築的比例與結構貼合於古典建築的本質。

15 世紀佛羅倫斯的雕刻家數量眾多，成就斐然。基布爾提（Ghiberti, 1378—1455）的浮雕極大程度上擺脫了哥德式的纖雅之風，趨向於粗獷的自然風格並且具備敘事性特徵。他的成就集中體現在 1452 年完成的佛羅倫斯中心八角建築洗禮堂的銅門雕刻，在對等的十個方形畫面中，分別雕刻了《舊約》故事中的十個畫面，在浮雕中運用了線性透視的方法，而人物造型和構圖則新穎而自然，好像是透過小窗戶看到的情景一般。這項工程歷時 27 年，為完成


圖 4-3 多那太羅

這件青銅門的雕刻，基布爾提成立了自己的作坊，並培養了一批如多那太羅、烏切羅和波拉約洛等一批藝術大師。

多那太羅（Donatello, 1386—1466）（圖 4-3）不僅具備高超的雕刻和肖像製作技巧，而且擅長透視法和建築設計，作品完且精良，較之同時代的其他雕刻家更深刻地解讀了古希臘羅馬雕刻藝術的精髓。他是首先使用線性透視的藝術家之一，也是第一個恢復古羅馬騎馬像的雕刻家，《格太梅拉達騎馬像》是其代表性的騎馬像作品。多那太羅賦予了威尼斯雇傭軍令官格太梅拉塔威嚴、颯爽的氣質，人物端坐於馬背之上，五官變形較大，進而產生強烈的效果。多那太羅還是最早實行屍體解剖的藝術家之一，圓雕青銅雕塑《大衛》（圖 4-4）採用了古典的雕刻手法，體態呈現唯的弧形，整體形象清秀而優雅。

・ 繪畫

繼承和發展了喬托藝術精神的畫家是馬薩喬（Masaccio, 1401—1428），他是 15 世紀佛羅倫斯最傑出的畫家，也是最成功地運用線性透視法的畫家之一。在他的經典繪畫作品《失樂園》與《納稅錢》（圖 4-5）中，喬托壁畫中那些強健魁梧、富有體積感的人物形象再次蘇醒，同時加倍突出了正確的解剖結構、豐富的空間感和生動的動態描繪，作品在擁有柔和生動線條的同時又具備戲劇性的緊張感，使人文主義思想得到了更好的闡釋。正如瓦薩里所言：「馬薩喬在畫人物的頭部、服飾、建築、人體，以及色彩和遠近的時候採用了新的方法，由此開創了現代繪畫的風格


圖 4-4 大衛 青銅 多那太羅


圖 4-5 納稅錢 濕壁畫 馬薩喬

……」他對新型繪畫風格的探索和對真實事物的模仿的觀念成為 15 世紀義大利藝術家創作的典範，也預示了文藝復興盛期的到來。

15 世紀的佛羅倫斯畫家在受到馬薩喬風格影響的同時，不同的畫家表現出不同的風格。安傑利科作品中充溢著細膩恬靜的筆調和輕快透明的色彩；菲力浦．利皮則善於刻畫人物肖像和生活的細節，表現出了浪漫的痛苦；貝納佐．哥佐利獨立完成的麥第奇宮小禮拜堂的濕壁畫《僧侶的行列》流了太多風俗畫的痕跡；烏切羅的戰爭畫突顯出他那半科學探索的創作態度，始終對大自然的魅力保持敏感……

基爾蘭達約的創作受尼德蘭藝術的影響較為明顯，他善於表現崇尚生活的內容，即使是對宗教題材也做世俗化的處理。他留存下來的眾多濕壁畫、祭壇畫和肖像畫中的構圖、結構、細節，刻畫精心，嚴格按照透視法則設計，從中透露了寫實的手法，使畫中形象格外動人。

15 世紀佛羅倫斯畫派的最後一位大師是桑德羅．波提且利（Sandro Botticelli, 1445—1510）。他師承於利皮門下，在佛羅倫斯度過了一生中大部分的時間，受到麥第奇家族的寵愛而沾染了宮廷的文化氣息。他的作品流淌著濃鬱的義大利上流社會的浪漫氣質，強調優美的節奏感和略帶傷感的線條，人物和主題包含宗教的神秘色彩。取材於波利齊亞諾的同名詩歌的坦培拉作品



圖 4-6 春 蛋彩畫 波提且利

《春》（圖 4-6）是波提且利的代表作品之一。維納斯形體優雅，美惠三女神富有韻律的姿態和優美的手勢被後世的畫家多次效仿。《維納斯的誕生》是波提且利的另一件重要作品，畫家運用大量的變形因素，使人物手部、足部的造型得以強調，頭、頸、胸的安排強調形式感，營造出維納斯淡淡的憂傷，產生一種刻意追求的美感。這種形式感在波提且利刻畫表現的大部分女性形象中都有體現，也為 20 世紀現代派的一些畫家提供了創作的靈感。

在義大利文藝復興初期，除了佛羅倫斯畫派異常活躍之外，義大利其他地區也競相出現了眾多的藝術流派，它們大多以地區命名。如繪畫整體具有表達情感傾向的翁布里亞畫派，重視形式與結構、強調人物造型堅實度與冷峻形象的帕都亞畫派等。

· 義大利文藝復興盛期（15 世紀末—16 世紀中葉）

進入 16 世紀，前 25 年間義大利處於政治緊張狀態，戰爭不斷發生。先是受到法國兩次侵犯，並佔領米蘭。就是在這樣一個政治動蕩的時期，義大利迎來了文藝復興的盛期。1479 年，《貝爾維德爾的阿波羅》雕像被發現，1506 年，《拉奧孔群像》公佈於世，1546 年，原羅馬卡拉卡拉浴場舊址中的公牛雕像《法

爾奈斯的公牛》被發現。這一階段，文物的新發現為新藝術創造提供了新的條件。同時，行會制度也發生了變化。由於貴族對藝術的提倡，促進了藝術家地位的提高。中世紀以來形成的行會制度向個人獨立的作坊制度轉變。這種競爭的結果是，在貴族的贊助下，一些個人作坊中產生了一大批藝術巨匠。這也預示了義大利文藝復興盛期的到來。其中最具有代表性的便是「美術三傑」的出現與威尼斯畫派的興起。

・美術三傑

李奧納多・達文西（Leonardo da Vinci, 1452—1519）（圖 4-7）是義大利文藝復興時期最具代表性的人物之一。他一生具備神的無限幻想，進行著無休止地探索，其天才的能力涉及藝術、數學、機械工程、醫學、建築、地質等方面。

達文西出生於佛羅倫斯附近的一個小鎮，18 歲的時候在委羅基奧的作坊學畫，29 歲時開始獨立工作，兩年後經過勞倫卓・美蒂奇的推薦到了米蘭，為斯福查宮廷的建築、水利、軍事和機械發展均做出了貢獻。在米蘭時期，達文西完成了《岩間聖母》和為聖瑪利亞德爾格契修道院食堂所作的壁畫名作《最後的晚餐》。在《岩間聖母》一畫中，他使用了明確的等邊三角形的幾何結構來安排人物，使畫面產生穩定感，讓人物在神秘昏暗的山岩中凸現出來，氛圍濕潤悠遠，畫面具備獨特的魅力。《最後的晚餐》（圖 4-8）是為米蘭聖瑪利亞德爾格契修道院食堂繪製的壁畫作品，達文西選擇了《聖經》故事中一個關鍵性的時刻進行描繪，將人物放置於繪畫空間的同時，又擴展到食堂真實的空間之中。以耶穌為畫面的中心，十二門徒左右對稱安排，並集成三人一組的排列，每個人神態和姿態異，卻又與中心位置的耶穌存在著某種溝通和聯繫，將複雜的構圖與各微妙的心理變化融為一體，作品本身極具戲劇性和表現力。

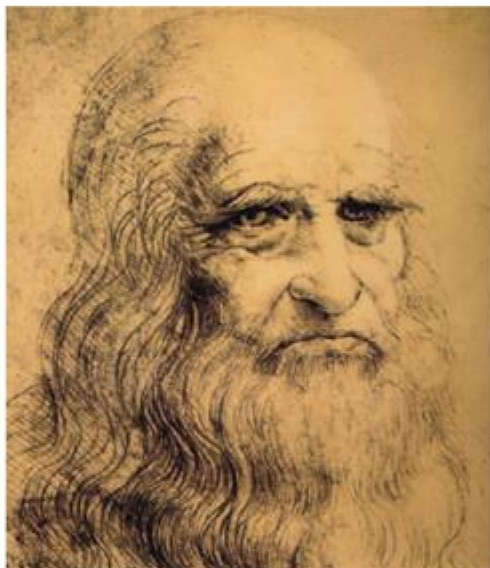

圖 4-7 李奧納多・達文西


圖 4-8 最後的晚餐 濕壁畫 達文西


圖 4-9 蒙娜麗莎 木板油畫 達文西


圖 4-10 米開朗基羅

1503 年，達文西回到佛羅倫斯。1503 年至 1506 年完成了《蒙娜麗莎》（圖 4-9）的繪製，作品真實展現了新興資產階級女性的形象，具備嚴謹的解剖和生理學的結構、全新的人物畫構圖和精緻的表現技巧，達文西所創造的「薄霧畫法」和「空氣透視法」在這件木板油畫作品中發揮得淋灕盡致。

達文西的繪畫作品包含了他對藝術的深切認知，博大精深，富有哲理。他主張繪畫與科學結合，倡導「藝術家要以自然為師，要做自然的兒子」，並且在藝術實踐中將科學的認識和藝術的幻想進行了完美結合。

米開朗基羅．迪．洛多維科．博納羅蒂．西蒙尼（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475—1564）（圖 4-10）是文藝復興盛期的天才雕刻家、畫家、詩人。出生在佛羅倫斯附近的卡普雷塞，13 歲的時候進入基爾蘭達約畫室學習，兩年之後被推薦至麥第奇家族服務，曾經拜雕刻家貝托爾多為師。米開朗基羅的雕刻藝術受到希臘羅馬藝術、多那太羅藝術與貝托爾多藝術的影響。23 歲時創作了雕刻作品《哀悼基督》，技法已經相當成熟，作品刻畫了一種表現靈魂的新力量，聖母面龐秀美青春，把最深刻的宗教情感和古典的情緒靜穆地結合為一體。大理石表面經過精心的打磨，堅硬感消失了，肌膚的質感柔和而強烈。1501 年至 1504 年，米開朗基羅為佛羅倫斯創作了著名的雕像《大衛》，表現了建功立業之前的大衛，身體健碩、面容俊美，是力量與美感的完美統一，成為文藝復興時代英雄形象的象徵。1508 年至 1512 年，米開朗基羅受教宗儒略二世的委託為西斯禮拜堂繪製了天頂壁畫《創世紀》。壁畫場面宏大，分為三組，共九個畫面，分別表現了創造世界、人的墮落和諾亞故事，每組使用青年人、先知和女巫的形象作為間隔。壁畫形象生動，充滿力度，構圖富有動感，在

情節的表現上更是充滿了戲劇性。1515 年之後，米開朗基羅為儒略二世設計並製作了《摩西像》與《奴隸像》，為麥第奇家族禮拜堂製作了組雕《晨》《暮》《晝》《夜》。雕像均體格健壯，通過對人體的刻畫表達了畫家的情感。1534 年，他被召回羅馬，為羅馬西斯禮拜堂繪製了祭壇壁畫《最後的審判》(圖 4-11)。他花費了六年時間，創造出充滿力度、人物交織的盛大畫面。那旋風般的構圖、巧妙交織的色彩與複雜的動勢，凸顯出一派壯麗宏偉的景色。


圖 4-11 最後的審判 壁畫 米開朗基羅

米開朗基羅對他的工作充滿信心，在藝術中呈現出英雄主義與浪漫主義情懷。他創作的形象強勁、宏偉，雖姿態平靜，但內部卻蘊含激烈的情感。米開朗基羅具有無與倫比的雕刻技巧，是雕塑史上的曠世奇才，他所創造的藝術成就是雕刻發展史上一座難以逾越的里程碑。


圖 4-12 拉斐爾

拉斐爾(Raphael, 1483—1520)(圖 4-12)是畫家之子，在前人積累了近兩個世紀的藝術成就基礎上起步，加之其溫文爾雅、天資聰慧，在社會中頗受上層人物喜愛。拉斐爾的功績主要集中體現在聖母像與壁畫上。

拉斐爾在繼承古典主義繪畫的基礎上綜合了眾家之長，進一步豐富了繪畫語言。他在構圖中創立了古典主義樣式，成為以後學院派古典主義所追求的典範。在聖母像及肖像畫方面，他對人物心理因素的詮釋達到了空前的高度，令藝術在動態的活力與古典的平和之中成功地獲得了平衡。拉斐爾的藝術是文藝復興風格中理想美與現實性結合的獨特典範，他創立的古典主義模式影響深遠。

拉斐爾聖母像的代表作品有《椅中聖母》和

《西斯廷聖母》，前者設置了圓形的特殊構圖，後者為典雅平和構圖的典範。這些聖母形象是現實與理想的完美結合體，具備了文藝復興精神的普遍特徵。

拉斐爾一生的作品以壁畫居多。1508 年拉斐爾受朋友布拉曼特的邀請來到羅馬，在這裡完成了他大部分重要的壁畫作品。他用三年時間完成了梵蒂岡簽字大廳壁畫的繪製，此壁畫按照四個整體內容劃分主題，包括象徵神學的《聖體辯論》、象徵哲學的《雅典學院》、象徵詩學的《帕那蘇斯山》以及象徵法學的《神聖教律》。其中《雅典學院》（圖 4-13）被設置成以古希臘哲學家亞里士多德與柏拉圖為中心的哲學家們集會的場面，展開了宏偉的場景，秩序與平衡感滲透整個作品。一組組人物自由的處於各自的位置，表達了對古希臘精神的嚮往和對黃金時期的美好回顧。



圖 4-13 雅典學院 壁畫 拉斐爾

・ 威尼斯畫派

威尼斯畫派是義大利文藝復興盛期的又一標誌。威尼斯位於義大利東北部，是世界上著名的水都，既是義大利本土水上帝國的首府，也是與亞洲通商的主要管道，而且當地的紡織業與玻璃製品業相當發達。16 世紀以來，威尼斯一度成為義大利最富庶的城之一。隨著民階層的壯大，威尼斯本土藝術中的世俗因素得以增多，加之大量富商樂於投資藝術，因此，在文藝復興時期，威尼斯的藝術發展迅速，藝術場出現繁榮的景象。

威尼斯畫派與佛羅倫斯畫派相比，二者同樣重視作品對人文主義思想的闡釋，但威尼斯畫派更為偏愛對自然和現實生活中歡樂情緒的體現。題材選取以表現女性居多，有時也會借助宗教題材。藝術表現極為重視色彩語言，以豐富多變的色調表達主題和形象。

早期威尼斯畫派形成的時間與佛羅倫斯畫派形成的時間大致相同。由於 15 世紀後期人文主義思想才開始真正影響義大利的藝術創作，因此，當時藝術家的作品大部分仍殘留哥德式的因素。當時，首先突破哥德式影響的是畫家雅科波·貝利尼（Jacopo Bellini, 1400—1470），而真正為畫中形象賦予古典明朗氣質的畫家當數吉安·貝利尼（Giovanni Bellini，約 1430—1516）。吉安·貝利尼先後完成了曼圖、亞培拉宮廷的壁畫作品，被德國文藝復興時期的著名藝術家杜勒稱為「威尼斯最卓越的畫家」。其作品色彩潤澤而強烈，能夠巧妙應用明暗法表現人物結實的結構。

吉安·貝利尼開創了文藝復興時代祭壇畫構圖的古典主義樣式，奠定了威尼斯畫派盛期來臨的基礎。


圖 4-14 喬久內

喬久內（Giorgione, 1447—1510）（圖 4-14）是威尼斯畫派發展盛期的代表性畫家之一，他是吉安·貝利尼的學生，也是從吉安·貝利尼的風格過渡至威尼斯畫派全盛時期的人物。喬久內出生在威尼斯的卡斯泰爾弗蘭科，其藝術風格獨特，一生創作 30 多件作品，但現今真品數量很少。他的作品擁有詩一般的畫面，優美的視覺效果與豐富的人文主義內涵兼備。喬久內首先開拓了威尼斯畫派新繪畫技術明快清澈的領域，在創作的過程中使用柔性樹脂，令不透明的厚稠筆觸成為可能，最大限度地表現豐富絢爛的色彩。《田園合奏》是一件完全世俗化的作品，遠處的牧羊人和他的羊群，好似古希臘羅馬神話中阿卡迪亞的景色。前景中的兩個女性裸體細膩微妙的細節與所刻畫的哲學家形象，一起形成了一部令人匪夷所思的詩歌。《入睡的維納斯》擁有柔和的輪廓線和細膩起伏的肌體表現效果，形體、色彩、景色與生命的活力都已融入美麗的自然之中。喬久內還有一部分作品的主題晦澀難懂，如《暴風雨》（圖 4-15），氣氛暗示暴風雨的來臨又安排了毫不相干的人物在畫面之中，展現一種迷人的超自然力量。


圖 4-15 暴風雨 油畫 喬久內

進一步發展了吉安·貝利尼對新繪畫與人文主喬久內義情懷銶現的願望，使得自然在藝術創作表現過程中的作用開始日益明顯。


圖 4-16 提齊安諾．維伽略

提齊安諾．維伽略（Tiziano Vecellio，約 1490—1576）（圖 4-16）是義大利文藝復興時期重要的「色彩、油畫技法大師」。他同喬久內是同學，其藝術生涯幾乎貫穿了整個 16 世紀。提齊安諾一生顯赫，與當時的社會名流交往廣泛。他在油畫發展史上的地位舉足輕重，不僅改進了由尼德蘭傳入的油畫畫法，並通過實踐與研究形成了真正意義上的義大利油畫的古典畫法。

提齊安諾在作畫的過程中使用獸膠均勻塗底，再用底料塗滿縫隙，以防止油彩令畫布變脆，之後直接使用色彩勾勒底稿，待乾後再進行詳細加工和進一步修改。提齊安諾的作品多採用透明畫法，若底子暗，便從亮部開始畫，強調光感。亮部畫得厚，而暗部虛和省，形成畫面質地的豐富性。局部採用透明色不均勻地塗抹進而形成畫面豐富的色彩，細節部分顏色處理得十分精妙。


圖 4-17 烏爾比諾的維納斯 油畫 提齊安諾

總體來看，提齊安諾的作品具備高度個性的手法，筆觸寬大而急速，畫面效果熱烈而瑰麗，具有奢華、閃光的色彩效果。《天上的愛與人間的愛》中的風景柔和寧靜，兩個裸體人物形體清新溫和，同其他人物服飾絢麗的冷色調形成對比。1516 年之後，提齊安諾的作品進一步對光色的交互給予深入詮釋。如《烏爾比諾的維納斯》（圖 4-17），畫家在塑造逼真生動的人物形象的同時，採取風俗化的手法處理情節，色彩舒朗寧靜。後期提齊安諾繪製的肖像畫進一步反映出其明確的現實主義的藝術觀念，在《丹娜伊》畫面中，光與色波瀾壯闊地交織在一起。晚年的提齊安諾更加關注探索色調的相互關係和明暗規律，日益完善的造型搭配、巧妙的色彩關係，加之日益奔放的筆觸，這些都給 17 世紀巴羅克藝術家的創作造成了影響。

丁托列托（Tintoretto, 1518—1594）（圖 4-18）與保羅．委羅內塞（Paolo Veronese, 1528—1588）（圖 4-19）都是威尼斯畫派中別具一格的畫家。前者的

繪畫具備規模宏大的構圖和複雜激烈的動態表現，加之特別的透視角度，所關心的主要是如何完美地獲取畫面的視覺效果。後者傾其全力研究畫面複雜的透視效果，將威尼斯人的世俗與歡樂在自己的作品中表現得酣暢淋灕，相對於當時所流行的宗教禁慾主義影響下的宗教題材作品，委羅內塞處理這些宗教題材的作品則更加隨意。


圖 4-18 丁托列托


圖 4-19 保羅・委羅內塞

・義大利晚期文藝復興與樣式主義（16 世紀中葉—16 世紀末）

16 世紀中葉，義大利文藝復興進入衰落時期。經濟急劇衰退，國外戰事頻繁，國內受到宗教改革運動與反宗教改革勢力的影響，社會理想和人們的宗教信仰產生危機。從藝術發展的角度來看，義大利文藝復興盛期建立在科學理性基礎上而產生的所謂完美的藝術規範和權威性，令一部分人感覺藝術發展已經到達完美頂峰，但一味地模仿大師的藝術創作方式遭到一些藝術家的反對，他們開始對藝術發展的方向產生新的追問。因此，樣式主義藝術出現。這些藝術家不但同前輩大師在表達人物情緒和人體結構的探索方面相抗衡，還否定典雅自然的美是唯一的形式美表達的方式。他們追求怪異的構圖，誇張、變形的形體造型，強調細節的精心修飾，也有一部分畫家在創作過程中使其作品具備了突出的個性表現或想像的因素。義大利的樣式主義藝術家主要有瓦薩里、彭多爾莫、羅索、帕爾米賈尼諾、普列馬提喬、切利尼等。

樣式主義首先在義大利產生，之後波及歐洲各個國家，為當時的一股國際性的藝術風。

喬治歐・瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511—1574）（圖 4-20）是義大利文藝復興晚期畫家、藝術理論家。瓦薩里的主要貢獻在於編寫了在美術史上極具美學價值的巨著《藝苑名人傳》（1550 年出版），記載了文藝復興時期各個階段大師的豐富資料，對繪畫技巧的演進也有一定的表述。《藝苑名人傳》是研究義大利文藝復興時期藝術家及其藝術風格的詳細資料。

帕爾米賈尼諾（Parmigianino, 1503—1540）（圖 4-21）出生於帕爾馬，最早


圖 4-20 喬爾喬・瓦薩里自畫像


圖 4-21 帕爾米賈尼諾

拜師柯羅喬，他是義大利樣式主義較早的典型風格的代表人物之一。從 1530 年代開始，帕爾米賈尼諾的畫風有所變化，他開始追求新奇而形式化的繪畫語言，刻意拉長所描繪人物的身體比例，體現幻想般的空間結構。在他的代表作《長頸聖母》（圖 4-22）中，聖母的身體比例被刻意拉長，力圖擺脫文藝復興盛期由拉斐爾建立的單純與自然的構圖方式和屬性，強調奇特的形式感和特殊視覺效果。


圖 4-22 長頸聖母油畫 帕爾米賈尼諾

普列馬提喬（Primatuccio, 1504—1570）（圖 4-23）是樣式主義代表性的建築師、雕刻家、畫家，他將浮雕、繪畫巧妙地結合在一起，推動了法國楓丹白露畫派的形，並且在法國的楓丹白露宮繪製了許多壁畫作品。普列馬提喬講究畫面構圖的形式感，注重裝飾性，善於塑造高大的人物形象，進而獲得奪目的效果，代表作有《達娜厄》。

本韋努托・切利尼（Benvenuto Cellini, 1500—1571）（圖 4-24）是風格主義的雕刻家和金飾匠，在佛羅倫斯工作時期製作了傑出的雕刻作品《金製鹽碟》（圖 4-25）。其中設計的形象具有象徵性語言，男人體代表大海，女人體代表大地，加上四隻海馬和一把三叉戟，形成一個整體的具有虛構成分的精美藝術品。切利尼著有《首飾藝術雕刻》一書，在設計史上也極具價值。

西班牙文藝復興

15 世紀末，西班牙開始以民主獨立的面貌出現。在市民階層的支持下，西班牙完成了北方領土的統一，在歐洲的西南部建立了西班牙王國。16 世紀，統治西班牙的哈布斯堡王朝實行對外殖民侵略政策，在不斷擴大版圖的同時，依靠強有力的航海技術為國家帶來了新的技術與思

想，促成了美術發展多樣化格局的形成。由於西班牙國內長期受到宗教影響，因此，在歐洲文藝復興思潮的衝擊下，美術風格的發展呈現出明顯的階段性變化。

・西班牙文藝萌芽階段

西班牙的藝術主題多為痛苦，帶有濃厚的宗教色彩。15 世紀的西班牙藝術發展處於萌芽狀態，一些地方性畫派是這一階段畫壇上的主要力量。例如瓦倫西亞畫派的哈克馬特、加利戈，們在西班牙美術歷史上留下了特定階段先鋒式的藝術作品，並將裝飾性與現實性進行巧妙結合。在當時流行的聖像畫、祭壇畫的製作過程中，雖造型上仍舊流露出受到中世紀藝術影響的痕跡，但更為生動和世俗化。

・西班牙藝術發展盛期

16 世紀上半葉，統治者查理五世邀請了很多義大利畫家來西班牙，參與皇室藝術創作。同時，也有大量西班牙畫家獲得去義大利學習的機會，義大利的文藝復興思潮開始在伊比利亞半島進一步傳播，西班牙藝術發展迎來了一個全新的歷史階段。

1566 年是 16 世紀西班牙文藝復興風格變化的一個劃分時間。1566 年之前，由查理五世統治西班牙，對提齊安諾十分推崇，大量接受從義大利傳播過來的人文主義思想，西班牙美術進入快速發展的階段。1566 年後，腓力二世繼位，提倡藝術應為鞏固帝國統治和宮廷服務，崇尚羅馬藝術，這個時期成為西班牙藝術發展的保守階段。



圖 4-23 普列馬提喬



圖 4-24 本韋努托・切利尼



圖 4-25 金製鹽碟 雕刻 切利尼

・ 雕塑與建築

16 世紀的西班牙雕塑處於發展階段，成就不及繪畫。

貝魯蓋特父子是 16 世紀西班牙文藝復興時期代表性的雕刻家，父親彼得羅・貝魯蓋特在宗教繪畫中較早地顯現出對世俗因素的追求。兒子阿勞索・貝魯蓋特受到義大利米開朗基羅影響，雕塑以木雕為主。塑造的人物形象激動不安，動態扭曲、比例拉長，力求將傷感的情緒同米開朗基羅作品中的苦痛情感交織表現出來，對雕塑表面進行精心細緻的打磨，作品《亞伯拉罕》就是突出的例子。

15 世紀下半葉，西班牙哥德式的傳統建築風格開始與義大利文藝復興時期的建築風格相融合，加上阿拉伯風格的影響產生了一種新型的建築風格，這種風格體現在貝殼府邸與薩拉曼卡大學圖書館的設計之中。16 世紀，義大利的古典風格在西班牙建築中的影響日益加重。建築師佩德羅・馬丘卡設計的格拉納達的查理五世宮表明瞭對於布拉曼特建築思想和風格的吸納。在腓力二世統治時期，最為重要的建築物是埃斯寇里亞爾修道院，最初的設計者為胡安・鮑蒂斯塔・德・托萊多，後由胡安・德・埃雷拉接替，包括教堂、修道院、宮殿、陵墓、神學院、醫院等，是一組龐大的建築群，建造時間長達 16 年。該建築整體風格簡樸莊重，形式單純，是君權和宗教結合的象徵，也是帝國的化身。

・ 繪畫

西班牙文藝復興時期的繪畫不同於義大利文藝復興，缺乏深厚的人文主義根基，受宗教干預比較嚴重，其主題集中在歌頌王權、貴族和表現宗教故事等方面。

艾爾・葛雷柯（El Greco, 1541—1614）（圖 4-26）原名多米尼克・提托克波洛斯，出生在克里特島，是 16 世紀西班牙著名的藝術大師。1577 年，西班牙公開招聘畫師時葛雷柯來到了馬德里。後來，他被西班牙古城托萊多那晦暗的光線和環境所吸引，定居於此從事繪畫創作，當地的居民稱其為「哲人」。

葛雷柯的藝術早期受到提齊安諾、丁托列托和米開朗基羅影響，但並未選擇一條模仿和綜合表現的創作道路。他傾心於將宗教藝術情感化，期望作品本身可以激發觀者的宗教熱情和提升精神力量。其代表作《奧爾加斯伯爵的葬禮》（圖 4-27）表現的是 14 世紀的傳說，他將奧爾加斯伯爵葬禮的真實場景和

幻想巧妙地結合在一起，採用無規則的散視構圖和陰鬱的冷灰色調，令畫面色彩產生顫動感。人物造型比例被拉長，手足纖細，瘦骨嶙峋，動態不安，整體衣紋的處理比較硬朗，具有超現實主義色彩。

葛雷柯還是一個傑出的肖像畫家，他採用很少見的全身構圖方式繪製的《紅衣主教》是西方肖像畫史上的經典之作，其他著名作品還包括《托萊多風景》《拉奧孔群像》等。


圖 4-26 艾爾・葛雷柯


圖 4-27 奧爾加斯伯爵的葬禮 葛雷柯

二、北歐諸國文藝復興

尼德蘭文藝復興美術（15—16 世紀）

15 世紀的尼德蘭和義大利均是人口稠密的都市化地區，也是歐洲重要的藝術中心。尼德蘭當地的美術受到根深蒂固的封建思想影響，缺乏科學和哲學方面的配合，主要是以地方傳統為出發點進行創作。由於尼德蘭氣候潮濕，不適宜繪製壁畫，因此，雕刻、彩色玻璃畫、細密畫和油畫得到一定的發展。

尼德蘭的藝術家觀察事物冷靜、理智、耐心、深刻，擁有嫻熟的藝術技巧和高超的駕馭畫面的能力。他們對藝術的態度是嚴謹的、一絲不苟的，在藝術創作上走了一條與義大利截然相反的道路，即義大利的繪畫強調的是「繪」，而尼德蘭講求的是「描」。

・ 祭壇畫和木板油畫

凡・艾克兄弟是尼德蘭文藝復興時期重要的代表人物。凡・艾克兄弟是指 14 世


圖 4-28 根特祭壇畫 油畫 凡・艾克兄弟



圖 4-29 聖母瑪利亞 油畫
根特祭壇畫（局部）


圖 4-30 阿諾菲尼夫婦像 油畫
揚. 凡. 艾克

紀到 15 世紀尼德蘭畫家休伯特・范・艾克（Hubert Van Eyck, 1370—1426）和揚・范・艾克（Jan Van Eyck, 1385—1441）兄弟。1415 年根特市長約多庫斯・威德向休伯特・范・艾克訂製祭壇畫，他畫了 10 年，未完成就去世了。後由弟弟揚・范・艾克繼續完成，並被安置在根特聖貝文教堂。這是一組具有里程碑意義的劃時代巨作，它標誌著一個新時代的到來和人文主義藝術的誕生，並奠定了尼德蘭文藝復興藝術的基礎。由於《根特祭壇畫》（圖 4-28、圖 4-29）是運用油調顏色繪製而成，因此凡・艾克兄弟被認為是歐洲油畫的創始人。

揚・范・艾克曾在荷蘭、黎勒城、布魯日等地從事藝術活動，他擅長肖像畫創作，注重人物心理刻畫和表現光線和空間。他發現了乾性油，精心製作素描稿子，進而可以最大限度地、真實地表現物象，這也標誌著尼德蘭藝術發展的進步。《阿諾菲尼夫婦像》（圖 4-30）是他肖像畫的代表作品，畫家真實地描繪了典型的資產者夫婦的外貌和個性特徵，使用極其細膩的筆調逼真地展現了室內的環境和眾多細節。畫面洋溢著虔誠與平和，還通過大量具有隱喻意義的實物來贊美市民的生活方式和道德規範。

揚・范・艾克是歐洲肖像畫歷史上重要的畫家之一，他的油畫技法不影響了同時代的德國、義大利，也推動了後來荷蘭藝術的發展。

・博斯

博斯（Bosch, 1450—1516）出生於一個偏遠城市赫托根博斯的畫家世家，他對各式各樣的宗教、占星術、天文學和民間故事非常熟悉，並大膽創作了一套嶄新的形式語言。他的作品中充滿了造型奇特、想像力豐富的形象，畫面構圖和色彩主觀性極強，看似荒誕不經，實際上包含了深刻的哲理性。雖然博斯與達

文西是同時代的人，但其藝術風格與義大利文藝復興的精神相去甚遠。

博斯的宗教題材代表作《人間樂園》(圖 4-31) 是以祭壇畫形式創作的三聯式作品。題材選自聖經，中央畫面由上而下分為三個層次，分別描繪了天堂、圓形場地的追逐、夏娃後代的生活狀態，人物眾多，形象怪誕誇張，極具浪漫主義手法。他的作品還包括祭壇畫《乾草車》《愚人船》《聖安東尼的誘惑》等。



圖 4-31 人間樂園 油畫 博斯

・老彼得・布勒哲爾

老彼得・布勒哲爾（Pieter Bruegel, 約 1525—1569）是 16 世紀尼德蘭地區最偉大的畫家之一，他的大半生都是在安特衛普度過的。其早期作品以創作銅版畫、教化主題的油畫和素描為主，大部分的作品取材於農民生活及現實主題，因此被稱為「農民的布勒哲爾」。

布勒哲爾是歐洲繪畫歷史上表現農民題材最出色的畫家之一，他繼承了博斯的藝術風格，造型的手法多種多樣，體現出對農村生活的細微觀察和優美的表現力。另外，他還是一位傑出的風景畫家。大約在 1565 年，他繪製了 6 件田園風景畫，1 件已經失傳，其他 5 件分別是《收乾草》《收割》《牧歸》《雪中獵人》（圖 4-32）和《暗日》。《雪中獵人》採用對角線形式交叉組合畫面，令畫面具有深遠的空間感；樹木被勾畫成剪影般屹立於前，處處白雪覆蓋，肅穆而寧靜；穿梭於林間的獵人、獵狗配合遠處溜冰者的身影加之空中飛翔的小鳥，又帶來了勃勃生機。畫家所描繪的正是尼德蘭地形的特殊風貌，這種深情的描畫，使他成為尼德蘭民族現實主義風景畫的創始人。



圖 4-32 雪中獵人 油畫 布勒哲爾

布勒哲爾還通過聖經的內容揭露西班牙的統治，這些情感體現在他的繪畫作品《伯利恆的戶口調查》《伯利恆嬰兒虐殺》，以及晚年的作品《絞刑架的舞蹈》之中。他的作品一方面豐富了尼德蘭的藝術創作類型，另一方面展現了尼德蘭的現實主義民族傳統。難得的個性藝術語言的使用，奠定了他在藝術史中的重要地位。

德國文藝復興

在 15 世紀，德國仍然處於政治分裂狀態，呈現出許多小國和自治性的狀態，與此相一致的是地方畫派的興起，主要的藝術成就體現在版畫和木雕藝術上。德國人既傾向於神秘的超現實性，又傾向於自然主義。佔優勢的資產階級對藝術作品的風格不加干涉，他們希望作品應該是說教的、感人的和逼真的。16 世紀，德國進入文藝復興的極盛期，並且在政治生活上出現了兩件大事：農民起義和宗教改革運動，給當時的封建制度和天主教會以沈重的打擊。

・ 德國 15 世紀

這一時期的德國政治仍處於分裂狀態，地方性畫派相對活躍，哥德式美術流行，主要偏愛激動不安的造型和強烈的運動感。活字印刷術的發明，促使一種新形式書籍的產生，即字同木刻的插圖放在一起，印刷出帶文字和圖畫的書籍。隨之，新的版畫類型——銅版出現。德國 15 世紀的美術先驅當數維茨，他是斯戈比亞畫派的代表人物。他首先對義大利及尼德蘭繪畫大師的技巧進行研究並且吸收後帶入自己的作品，他的代表作《基督覆海》中的造型具有很強烈的立體感，同時保持了神秘氣氛。

莫爾切爾是當時德國著名的雕刻家、畫家，在烏爾姆從事石雕、木雕和祭壇畫創作。他是德國 15 世紀較早克服哥德式程序化元素，增強作品風俗特點的畫家之一。

熊高爾是德國文藝復興時期的油畫家、版畫家、線描畫家，他的作品雖然還帶有哥德式的傳統，而且人物比例、動作和褶皺的刻畫仍有程序化的痕跡，但針對宗教題材，畫家熊高爾在表現的過程中進行了空間的完整性和真實性的處理。在作品《聖安東尼的誘惑》中我們可以看到豐富的層次感和怪異的造型，這種層次感後來影響了杜勒的創作。

・ 德國文藝復興盛期美術

15 世紀末到 1530 年代為德國文藝復興盛期，造型藝術雖然曾經一度因為國內的宗教改革和農民戰爭而沉悶，但並非毫無起色。這一階段德國造型藝術技法開始漸趨成熟，並產生了極具代表性的藝術大師。

格呂內瓦爾德（Grunewald, 約 1455—1528）原名馬蒂亞斯·哥特哈德，是 16 世紀前期德國最不可思議的宗教畫家之一，因為他的作品體現了強烈的民族性。格呂內瓦爾德留下了 10 幅祭壇畫和 35 件素描作品，這些作品包括伊森海姆祭壇畫等。（圖 4-33）


圖 4-33 素描 格呂內瓦爾德

格呂內瓦爾德的繪畫強調畫面內在的表現性，採用虛幻的散射光作為畫面基礎色調，體現騷動的情感。他所描繪的宗教人物悲傷而神秘，構圖講究，也不時流露出死亡、痛苦、幻覺和病態的情愫。

阿爾布雷希特·杜勒（Albrecht Dürer, 1471—1528）（圖 4-34）是德國歷史上最偉大的藝術家之一。他具備多方面的才能，興趣廣泛，涉獵繪畫、版畫、建築、藝術理論等眾多領域，生於紐倫堡，是德國著名畫家、版畫家及木版畫設計家。杜勒的作品包括木刻版畫及其他版畫、油畫、素描草圖以及素描作品。在他的作品中，以版畫最具影響力，他是最出色的木刻版畫和銅版畫家之一，主要作品有《啟示錄》《基督大難》《小受難》《男人浴室》《海怪》《浪蕩子》《偉大的命運》《亞當與夏娃》《騎士、死亡與惡魔》（圖 4-35）等。


圖 4-34 阿爾布雷希特·杜勒

16 世紀，杜勒首先將學的繪畫手法引入德國繪畫，並最終形成了具備個性特徵的獨特的藝術風貌。他將自身所精通的藝術技巧和不凡的想像力投入創作，體現出北歐人特有的細膩、精緻的特點和南歐人優美理想化的效果，是歷史上學地將南、北歐藝術元素融為一體的藝術家之一。「杜勒是德意志的代表民族畫家。他同時又是把義大利文藝復興思想帶進德意志，並開創了德意志民族藝術新紀元的藝術奠基人。」恩格斯也曾高度評價過他，並把他和達文西視為是「需要巨人的時代所產生的巨人」。


圖 4-35 騎士、死亡與惡魔 木版畫 杜勒

杜勒是文藝復興時期傑出的油畫大師，他吸收了提齊安諾繪畫的色彩技巧，又保持了德國式的理性根基。由於對人體解剖知識的深入研究，杜勒所刻畫的人物造型嚴謹、準確，具備宏大的氣魄，又兼具細緻的心理展現。在不同題材的肖像畫中表現出了不同的人物性格，代表作有《四使徒》等。

杜勒是將德國版畫藝術推向高峰的第一人，他講究構圖的完整性和表現畫面的明暗層次和質感，以高超的技法創作了蝕版畫《聖尤斯塔斯》（1501 年），將這位殉教者與神跡相遇的景象表現得恰如《人間樂園》。不過，他在那個時期的代表作則是稍早一點創作的《啟示錄》木刻組畫，在內容和表現風格上明顯帶有哥德式小型畫像的特徵。

杜勒在藝術理論建設方面貢獻巨大，著有《測量指南》《鞏固城市之要素》《人體比例研究》等書，並且是一位透視學研究學者。他認為真正的美包含在自然當中，美的源泉不僅在於事物本身，還在於藝術家對待事物的態度上。



圖 4-36 小漢斯・霍爾拜因
自畫像



圖 4-37 伊拉斯謨像 油畫
小漢斯・霍爾拜因

小漢斯・霍爾拜因（Hans Holbein，約 1497—1545）（圖 4-36）是文藝復興時期德國著名的肖像畫家、版畫家，成年後遷居到瑞士巴塞爾，在這裡結識了當時重要的學者伊拉斯謨，並且先後為其繪製了 3 幅肖像畫（圖 4-37），獲得極大成功。後因德國宗教改革和農民戰爭，國內局勢動蕩，遷居英國，成為宮廷畫家。小漢斯・霍爾拜因在英國渡過了大半生，推動了英國當時肖像畫的發展。

小漢斯・霍爾拜因的作品反映出強烈的人文主義色彩，人物細節刻畫得周到無比，反映出畫家極強的心理洞察能力，且造型精准，產生堅實的浮雕效果，全面地詮釋了人物複雜的內心世界和充沛的生命力。

法國文藝復興

這一階段法國對美學思想產生強烈愛好，但此時成就很少，仍處於奠基階段。在建築成就方面，羅浮宮開始建造，突出的成就主要集中在文學、哲學方面。

法國地區藝術風格和面貌的形成同其地理環境有關。它是近代世界交匯點，容易受南北影響，雖然是封建制國家，卻不同於義大利的城邦和德國四分五裂的狀態，而是已經實現民族統一，開始以宮廷為中心。在思想方面，人文主義思潮 15 世紀末才在法國出現，就本民族精神和特徵而言，法國人講究歡樂、重現反映生活的內容。在 15 世紀半葉出現了較有名的藝術家，林堡兄弟是最早畫農民景象的畫家。

15 世紀末，法國逐漸受到人文主義的影響，傳統的中世紀玻璃畫和手抄本插圖畫尚存，但開始出現現實主義傾向，並擴展至宗教肖像畫領域。法國文藝復興時期的藝術畫嚴謹而精細，先後出現了眾多的地方性畫派。

・盧瓦爾畫派

以讓・富凱（Jean Fouquet, 約 1420—1481）（圖 4-38）為代表。他在法國土爾城出生，在巴黎學畫，是法國文藝復興時期重要的微型畫家之一。他曾被提任為查理八世和路易的「御前美術家」。讓・富凱的微型畫以現實為基調，線條精練，色彩柔和，並關注人物心理的表現，被稱為「法國肖像畫之父」。



圖 4-38 讓・富凱

・普羅旺斯畫派

以夏隆東（Charonton, 約 1410—1466）為代表。他是法國 15 世紀中後期著名的宗教繪畫名手，製作的宗教作品有 6 件，現存 2 件，包括《聖母加冕禮》（圖 4-39）和《哀悼基督》（圖 4-40），其作品具有世俗化傾向。



圖 4-39 聖母加冕禮 壁畫 夏隆東

・楓丹白露畫派

這是在法國文藝復興中歷史價值較高的流派之一。16 世紀的法國是西歐最大的中央集權國家，在遠徵義大利的過程中帶來的風格主義的裝飾風格給法國的藝術創作注入新的活力，並出現了義大利風格的法國畫派。

這些畫家的作品選材包括寓言和神話，在表現技巧頗具新意，並將壁畫和浮雕相結合。邊框既有人物又有花紋，繪畫與裝飾相結合的趨勢由此產生，其代表作品



圖 4-40 哀悼基督 木板蛋彩畫 夏隆東

有老古贊（Jean Cousin Pele, 約 1490—1561）的《潘朵拉魔盒前的夏娃》（圖 4-41）。

・16 世紀法國肖像畫發展

16 世紀，法國肖像畫的成就主要集中在讓・克盧埃家族的藝術上。讓・克盧埃（Jean Clouet, 1485 或 1486—1541）是楓丹白露畫派中傑出的代表人物。1509 年，他在法國一舉成名，並於 1516 年開始為宮廷服務。他的代表作品有《法蘭索瓦一世像》，這是一幅包含著深刻心理刻畫和非同一般寫生技巧的作品。畫中的法國國王法蘭索瓦一世衣著精美威嚴，寬大的外衣與柔軟的羽毛質感明確，金色調與富於變化的黑色條紋交相輝映，細節圖案刻畫精緻細膩。法蘭索瓦一世溫文爾雅，手套和一隻手握著短劍的手柄，都是騎士精神的象徵，體現出人物的高貴氣質。



圖 4-41 潘朵拉魔盒前的夏娃 油畫 老古贊

思考題

1. 義大利文藝復興的主要成就是什麼？
2. 闡述杜勒的藝術特色。
3. 尼德蘭文藝復興的主要成就體現在哪些方面？

Chapter5

17 世紀歐洲美術

本章重點

現實主義　巴羅克　古典主義

17 世紀，歐洲美術發展的主要推動力量為人文主義的深化和新文化環境形成帶來的影響。當時專制君主制在歐洲依舊盛行，雖然這種制度存在局限性，但這一時期的歐洲文化思想領域卻獲得了輝煌的成就。這種成就的獲得並非偶然，主要歸功於三個方面：文藝復興的持續影響，歐洲中產階級及下層社會實力日益強大和關於遙遠地方的事物、異國人文新知識的獲得。

在哲學方面，勒內．笛卡兒提出「文藝理論」和「二元論」。17 世紀，主要哲學流派「文藝理論」倡導者指出「整個物質世界不論有機或無機的都可用廣延和運動做解釋」，以「文藝理論」和「機械論」為發展，開始放棄宗教哲學。約 1680 年發生了在 17 世紀與 18 世紀影響深遠的啟蒙運動，這次運動起源於英國，後傳播至北歐大多數國家，並影響至美洲。在啟蒙運動過程中，以伏爾泰為代表的啟蒙運動者開始宣揚理性是通向智慧萬無一失的嚮導，一切知識靠感覺，但感覺到的必定要在理性坩堝中予以提煉；宇宙是一架機器，受不可改變規律的支配，人們不能淩駕其上；如果人們拋棄陳舊迷信和偏見，理性要求生活，生活充滿希望；沒有什麼原罪，人們天生並非墮落的，但詭計多端的教士製造戰爭，專制君主迫使人們採取殘酷卑劣的行為，如果人們能夠自由地遵循理性和本能的指導，無限完美的社會就容易實現。他們倡導絕對主張言論，意願自由。這些言論強有力地驅散了迷信和不合常理的迷霧，但也促使個人主義過度發展。

在科技發展方面，牛頓「萬有引力理論」於 1687 年被證實；航海技術獲得發展，一系列航海圖表被繪製；發明瞭「六分儀」，可以測量星月位置；電學與光學的本質及相應理論開始完善；化學領域中氫、氧元素被發現；生物學、醫學發展更為迅速。

受啟蒙運動影響，社會環境也開始發生一系列的變化：刑法改革使人們對下層階級的同情增長，風俗習慣改變的同時人們行為舉止也發生變化，虛偽流行，狂暴與野蠻仍然存在，上中層階級酗酒、角鬥風氣盛行。

一、17 世紀義大利美術

16 世紀末，義大利畫壇出現藝術家隊伍分化的局面，畫家開始分別服務於不同的對象，並漸漸出現不僅僅局限於地區性的藝術流派。17 世紀，為消除文藝復興影響，義大利開展了宗教改革運動，促使人民的負擔加重，導致農民起義、搗毀聖像運動頻繁發生。雖然當時義大利的國內局勢動蕩，但這並不影響義大利美術流派的發展。17 世紀，義大利流行的三大美術流派包括學院派美術、現實主義美術與巴羅克美術。

學院派美術

學院派美術由卡拉奇家族的三位畫家創立。他們在博洛尼亞建立了著名的繪畫工作室（後來的博洛尼亞學院），其基本主張是：保持古代和文藝復興大師藝術的永恆性，折中拉斐爾、米開朗基羅、威尼斯畫派和柯雷喬的藝術風格，作品總體上追求古典的優雅與和諧。

・卡拉奇兄弟

卡拉奇兄弟包括盧多維科・卡拉奇、阿戈斯蒂諾・卡拉奇和阿尼巴列・卡拉奇。他們共同在義大利的博洛尼亞建立了著名的繪畫工作室，旨在成立一個「走上了正路的學院」，同時建立了一套繪畫的教學體系，宗旨為「保持古代和文藝復興大師藝術的永恆性」。卡拉奇兄弟將大師的藝術看作楷模，繪畫上師法大師，創造了具有學院派藝術靈魂的巴羅克繪畫體系。學院派建立了以素描為基礎的教學體系，使歐洲美術教育脫離社會傳統方法，堅信大師們的原則與自然美一致，認為繪畫中各個素的關係就是建立理性的秩序。

盧多維科・卡拉奇（Lodovico Carracci, 1555—1619）是博洛尼亞學院的主要奠基人之一，並培養出許多重要的學院派畫家。他在藝術上沒有多大的創造性，主要畫一些宗教題材畫。代表作有《施洗者約翰佈道圖》《聖容顯現》和《聖母子》等。初期風格取自傳統，後折中大師拉斐爾、米開朗基羅、克里禾、提齊安諾，創造了拘泥、枯燥的學院派風格。阿戈斯蒂諾・卡拉奇

（Agostino Carracci, 1557—1602）是 17 世紀義大利著名的油畫家、版畫家，非常重視文藝復興盛期大師們的作品，深受柯羅喬藝術的影響。他主要在博洛尼亞、威尼斯、帕爾馬、羅馬等地活動。1597 年至 1599 年，他住在羅馬，與同胞兄弟阿尼巴列・卡拉奇共同為法列傑宮作畫。阿戈斯蒂諾・卡拉奇最著名的作品有祭壇畫《聖哲羅姆臨終領聖體》。1597 年至 1600 年，他協助阿尼巴列・卡拉奇為羅馬法爾內塞美術館製作壁畫。阿尼巴列・卡拉奇（Annibale Carracci, 1560—1609）是卡拉奇三兄弟中最為馳名的一個，是義大利當時最偉大的天才學院派畫家，受柯羅喬影響深刻，在博洛尼亞、帕爾馬、羅馬、威尼斯工作。他於 1595 年定居羅馬，為法爾內塞美術館繪製了壁畫，在有人物的風景畫的創作發展過程中起到很大作用。他折中了古代美術大師繪畫的表現手法，在結構構圖上吸取了一定的巴羅克藝術的開放性素，畫面畫雕像作為間隔，令繪畫作品的空間獲得了無限的延伸和動感。


圖 5-1 黎明女神 壁畫 雷尼

・圭多・雷尼（Guido Reni, 1575—1642）

圭多・雷尼的工作地點在羅馬，其早期藝術風格接近卡拉凡喬，後期受卡拉奇兄弟影響。他的作品講究堅實的素描結構和精湛的繪畫技巧，並具理想化的特點。他晚年作品風格變化很大，並轉向傷感嬌媚的情調，代表作為《黎明女神》（圖 5-1）。


圖 5-2 聖傑羅拉莫的禮拜 油畫 多梅尼基諾

・多梅尼基諾（Domenichino, 1581—1641）

多梅尼基諾是學院派主要代表性畫家之一，義大利博洛尼亞派畫家。1600 年前後，他遷居到羅馬，並幫助阿尼巴列在凡爾賽迴廊繪製壁畫。多梅尼基諾的壁畫作品具備最為明晰的古典結構，造型準確，講究清晰的素描關係，色彩鮮明，趨於艷麗，但另一方面也凸顯出因為謹慎過度而導致創作的畫面缺乏熱情和力量。其代表作為《聖安娜出獵》《聖塞西莉亞的生活》與《聖傑羅拉莫的禮拜》（圖 5 -2），許多藝術史學家認為他理想化的風景畫才是他最重要的作品。《逃亡埃及》與《托比亞斯與天使風景畫》也是其代表作。

・弗朗切斯科・阿爾巴尼（Francesco Albani, 1578—1660）

阿爾巴尼是博洛尼亞畫派典型代表，主要在博洛尼亞和羅馬工作。他嚴格遵循學院派原則，作品風格華麗、單純，注意表面化效果。阿爾巴尼的油畫和壁畫主要取材於古代神話、寓言故事，色彩瑰麗。其創作後期有明顯變化，構圖和色彩更為洗練、嚴整，代表作有《聖家族》《水的寓言》。

・桂爾契諾（Guercino, 1591—1666）

他屬於典型的學院派畫家，曾研究過卡拉奇的繪畫作品，並且在自己的創作過程中滲透了豐富的想像力。其早期繪畫作品具有現實主義性，構圖富有動感，並常常將暗部處理成不穩定的狀態，大膽地將生活現實繪入作品。後期，他的繪畫在風格上有所變化，人物嫵媚嬌艷，比較符合當時的貴族審美口味，代表作有天頂壁畫《黎明女神》《太陽神》、風景畫《夜》。

・學院派藝術的歷史功績與弱點

學院派為歐洲美術學院的發展開闢了新的途徑，為藝術從傳統行會制度上升到藝術高層次領域奠定了牢固的基礎。但從另一個角度來看，在藝術效果上，學院派作品略顯不倫不類，個別繪畫好似效果拼湊，降低了藝術品位。由於受淵博之累，畫面中流露的思想感情顯得薄弱，造型與人物情感存在不符的現象。

卡拉瓦喬的現實主義美術

卡拉瓦喬原名米開朗基羅・梅里西・達・卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571—1610），他出生在倫巴底省卡拉瓦喬小鎮，父親為當時的建築師。卡拉瓦喬 11 歲移居米蘭，進入西蒙・培得查諾畫室學習。約 1590 年去了羅馬，他一生貧苦卻從未放棄藝術上對現實主義的追求。在 1597 年，卡拉瓦喬得德爾・蒙特紅衣主教的賞識，獲得三幅大件定製，這些作品成為其藝術發展的轉折點。

卡拉瓦喬在繪畫創作中保持了現實主義的藝術精髓，並將目光移入貧民生活之中，即便是在其宗教神話內容的作品中也充分體現了現實主義內涵和強烈的世俗性。就繪畫語言和表現方式發展而言，卡拉瓦喬創立了新光線法——酒窖光線法，並一且恢復了義大利傳統繪畫造型的體積感和有力性，他具備的高超的古典技法使每件作品都蘊含了無比的生機與現實主義力量。


圖 5-3 聖馬太蒙召 油畫 卡拉瓦喬


圖 5-4 年輕的酒神巴克斯 油畫 卡拉瓦喬

卡拉瓦喬的代表作以宗教題材的《聖馬太蒙召》（圖 5-3）為例，作品雖為宗教題材，卻吸取了民主主義成分。畫面中以四壁房間作背景，具體環境、人物形象和服裝真實可信，對畫面的光線表達更是成功地運用了他所確立的明暗表現法。卡拉瓦喬將自然作為繪畫的主要課題，從塑造形體的過程中把握義大利藝術的精髓：造型準確有力，體量感強，強調素描關係，用動勢表現人物情感。其代表作有《年輕的酒神巴克斯》（圖 5-4）、《基督下葬》等。

阿特蜜希雅·真蒂萊希（Artemisia Gentileschi, 1593—1652）是卡拉瓦喬現實主義風格的忠實追隨者。作為歐洲藝術史上為數不多的著名女畫家之一，她專門選取以婦女為主角的場景進行表現，代表作《裘蒂斯殺死荷諾芬尼》展現了一個驚心動魄的流血場面。生動的畫面、古典的造型、帶有張力的構圖是成就這位女畫家在 18 世紀歐洲藝術史上重要地位的主要原因。

巴羅克美術

「巴羅克」原意是「不圓的珠子」，18 世紀末的新古典主義理論家用此詞嘲笑 17 世紀義大利藝術和當時興起的藝術樣式。實際上，巴羅克藝術是對當時義大利風格主義的對抗。它以更具動感的方式有意識地回到文藝復興時期的古典自然主義，並用誇張的手法，形成更強烈、更富有感官刺激的效果。在建築上，巴羅克建築以古羅馬建築為基本依據，外觀更為宏大，加以精細的飾物。室內運用奢侈的裝飾、圓頂圓柱和大量運動式的曲線造型，附加閃耀的鏡面、彩色的大理石和金銀裝飾。巴羅克雕刻、繪畫則是藝術家對運動性和豐富的色彩，以及多樣化材料嘗試性使用的表現。17 世紀，義大利巴羅克藝術最主要的代表人物是吉安·洛倫佐·貝尼尼（Giovanni Lorenzo Bernini, 1598—1680）。

貝尼尼在義大利藝術史上的地位舉足輕重。他是歐洲雕塑史上偉大的雕刻家，同時還是建築師、畫家和詩人。他精通雕塑的諸多手法和各種綜合性材料

的使用，因此，得寵於當時開明庇護藝術的教宗。半個世紀以來，貝尼尼左右著義大利的藝術台，並以飽滿的創作熱情為這座城市的面貌建設貢獻著力量。貝尼尼的作品保持著古典雕塑的優雅與均衡，造型堅實有力，在動勢和表情的結合上堪稱巴羅克典範，使作品具備了強烈的情感因素。貝尼尼還善於將建築、繪畫有機結合為一體。

貝尼尼的巴羅克風格最早在其 26 歲時創作的雕塑《大衛》中便得到清晰體現。人物造型表現出激烈的運動和戲劇性的情節，將人體塑造出旋風般的運動和猛烈的動勢。而取材於維吉爾《變形記》的經典作品《阿波羅與達芙妮》則流露出輕快上升的韻律感。貝尼尼創作高峰期的作品體現在羅馬科爾納羅的一個小規模禮拜堂內的雕刻製作上。他精心設計了這個狹窄的空間，從鑲嵌的地面到繪製有壁畫的穹窿，用黃色和綠色為主的石構成建築部位，豪華精緻。其中雕塑《聖女德列薩》（圖 5-5）是這個祭壇的主體雕塑。這位西班牙 16 世紀的修女頭部向後仰著，雙眼微閉，口張開，身上的衣服紋理清晰，質感強烈。身邊站立著一個手持金箭的天使正從她的身體裡拔出金箭，直立微笑地望著這位虔誠到出現幻覺的修女。在這裡，大理石沈重的質感消失了，整個雕像輕盈而柔軟。


圖 5-5 聖女德列薩 大理石 貝尼尼

與這座禮拜堂的建造同時進行的則是羅馬納沃納廣場的著名噴泉雕塑《四河噴泉》，富有動感的人物形象和象徵性的細節刻畫成就了這件至今仍為羅馬添色的雕塑作品。在建築方面，貝尼尼第一件建築作品是聖彼得大教堂聖壇上的青銅華蓋。華蓋設計了四根螺旋式的圓柱，賦予建築物一種獨特的動態。

貝尼尼的藝術標誌著巴羅克藝術發展的高峰，其創作規模與製作的宏大效果在 17 世紀無人能及，為之後巴羅克藝術發展奠定了基礎。

弗朗切斯科·博羅米尼（Francesco Borromini, 1599—1667）被稱為「巴羅克建築之父」，原是貝尼尼製作聖彼得大教堂時手下的一位石匠，但後來成為貝尼尼在建築藝術方面的主要競爭對手。他的作品在 17 世紀的羅馬極具個人風格，常常採用新穎的佈局，代表作聖卡羅教堂，其平面圖被設計成一個象徵著三位一體和智慧的六角星。他的建築作品凹凸造型，錯落有致，而外部造型設計上又呈現出神奇高超的效果，為穹頂上製作了獨特的螺旋式階梯。

二、17 世紀法蘭德斯美術

法蘭德斯位於原尼德蘭的南部，相當於今天的比利時一帶。16 世紀，尼德蘭革命以北部荷蘭的獨立告終，但法蘭德斯仍然處於西班牙封建統治與天主教會的控制之下。17 世紀，法蘭德斯的藝術受到追求奢華的宮廷貴族的追捧，主要用於裝點宮廷、廳堂、教會的祭壇和盛大節日場合，還逐漸受到法國路易王朝的藝術趣味影響，並與義大利 17 世紀興起的巴羅克藝術趣味一拍即合，令這一時期的法蘭德斯快速成為北歐巴羅克藝術中心。

正是在這樣的背景下，產生了彼得．保羅．魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577—1640）（圖 5-6）奢華瑰麗的巴羅克藝術風格。魯本斯的父親原是安特衛普著名的法學家，因信奉新教，逃避宗教迫害而逃亡德國。魯本斯誕生於德國齊根，10 歲時父親客死他鄉，後隨母親返回安特衛普，先入學校讀書，後任貴族侍從。不久，轉學繪畫。從學畫之初即從尼德蘭的民族藝術和義大利藝術兩方面吸取營養。1600 年，魯本斯來到義大利，任曼圖亞公爵的宮廷畫師，廣泛深入地研究了文藝復興盛期義大利大師的作品。威尼斯畫派對其影響尤甚，之後參與國家機密，成為奔走於西班牙、英國、法國的外交官，也是當時最受迎的藝術家。他接受的訂件之多以至於難以完成，因而成立了繪畫工作室，招收學生，還請了其他畫家與之合作。


圖 5-6 彼得．保羅．魯本斯

魯本斯學識淵博，經歷豐富，作品數量驚人，題材也十分廣泛，有宗教畫、神話畫、歷史畫、風俗畫、肖像畫、風景畫、動物畫等。他把文藝復興繪畫中的精華與尼德蘭民族傳統巧妙結合，使作品洋溢著大自然的美和鮮明的、蓬勃的朝氣，創立了巴羅克藝術的典範。他的作品不注重構圖的均衡性，只是以強烈的運動感和節奏感代替畫面的平和，並多採用明顯的縮短法和大的動勢來描繪人物，充滿了生命的活力。


圖 5-7 強姦留基伯的女兒 油畫 魯本斯

魯本斯的代表作品《強姦留基伯的女兒》，作品取材於希臘神話，宙斯和麗達所生的孿生兄弟卡斯托耳和波魯克斯搶奪邁錫尼王的兩個孿生女兒。畫面採取非穩定構圖，採用兩

個碩大弧線交叉螺旋纏結的形式，給人以擴展升騰的感覺，馬匹嘶鳴，人物動態強烈，場景激蕩不安。在這裡，魯本斯為觀者呈現了一種特殊的女性人體之美，妖嬈而肥碩，展現了旺盛的活力。那些半透明的色調勾勒出女性裸體微微起伏略帶皺紋的肉體，肌膚柔軟而溫暖，富有光澤的金色長髮質感逼真，與綢緞的柔滑質地交相輝映，精美絕倫。（圖 5-7）

魯本斯在油畫技巧上採取的是一種折中的技法，陰影部分保留北歐藝術畫派的透明特點，而亮部則吸取義大利南部畫派的風格。調色時蘸油飽滿，筆觸可以拖得很長，產生繪製的韻味，這種技法的使用令魯本斯的作品畫面色彩透明華麗。在他一生所完成的約 2000 件的油畫作品中，充分顯示了他對色彩的表現和駕馭能力，在他高 5.2 公尺的巨幅作品《聖方濟各．沙勿略》中，色彩和光影的運用達到了一種超凡的境界。

魯本斯培養的學生中最為著名的當屬安東尼．范戴克（Anthonis van Dyck, 1599—1641）。他早期的作品基本襲了老師的創作風格，後來漸漸呈現出自身的創作特點。他的作品題材大部分為肖像畫，也有少量的宗教內容，曾經受到英國國王查理一世的邀請成為英國宮廷畫師並且被授予爵位。范戴克的著名作品包括《自畫像》《查理一世肖像》《查理一世三面像》等，主要表現的是宮廷貴族人物。作品既有霍爾拜因的細緻工整，又兼具魯本斯式的絢爛豪華。他將細膩的描繪、精緻的色彩與和諧雅致的構圖巧妙結合，創造了盛裝肖像畫的典型，對英國肖像畫的發展影響深遠。

雅各布．約爾丹斯（Jacob Jordaens, 1593—1678）生於安特衛普，師從多才多藝的畫家阿達姆．凡．諾爾特。他堅持走自己的藝術道路，一生從未離開過安特衛普。

約爾丹斯的油畫作品取材於農民和城市貧民的生活，即便是一些宗教和神話題材的作品也滲透著明顯的風俗畫特點。他的代表作有《豆王節的歡宴》（圖 5-8）、《老人唱歌小輩吹笛》《豐收的寓言》等，他的美術體現了法蘭德斯的民族傳統，具有表現生活細節和活潑愉悅的情調。大衛．特尼爾斯（David Teniers, 1610—1690）也是 17 世紀傑出的法蘭德斯油畫家，他的創作主要受到布勒哲爾的影響，並於 1663 年創立了安特衛


圖 5-8 豆王節的歡宴 油畫 約爾丹斯

普美術學校。其藝術創作取材多樣，多以風俗畫的方式表現宗教內容和肖像畫，繪畫手法熟練，對場景和人物刻畫細緻入微，代表作有《鄉村小飯店》《胭脂》。特尼爾斯對法蘭德斯的風景也十分著迷，他採用明朗的銀色調來表現空氣和光線，使整體效果真切而美麗。

三、17 世紀荷蘭美術

荷蘭是 17 世紀尼德蘭戰勝西班牙統治而獲得獨立的共和國，是幾乎沒有階級差別的、世俗的民主國家。在這裡，宗教、神話的影響幾乎絕跡，思想言論開放，宗教信仰自由，經濟繁榮，文化昌盛，有比較開放的言論自由與信仰自由。因此，其他國家被迫害的異教紛紛逃到荷蘭避難，許多學者到荷蘭著書立說。至 1645 年，荷蘭已有 6 所著名的大學，最早的定期刊物也出現在荷蘭。報紙逐漸普及，科學技術十分發達，新的文化氛圍培養了一批傑出的思想家、科學家、藝術家。

17 世紀，當歐洲巴羅克藝術興盛的時候，荷蘭的藝術發展卻保持了較好的獨立性。荷蘭畫派繼承了 15 世紀與 16 世紀尼德蘭民族藝術傳統，並跟荷蘭人崇尚簡樸、勤奮工作、精打細算的傳統緊密結合。荷蘭畫派發展的是架上繪畫，不去裝飾過度豪華的宗教及公共場所，其藝術題材主要來源於現實生活，新興的資產階級和中下層平民開始成為其繪畫創作中的主要角色。荷蘭人對繪畫題材分工處理細致，風景畫、海景畫、肖像畫、平民風俗畫、靜物畫等題材都得到相應發展。

在荷蘭，繪畫成為商品大量進入市場。有的被畫商代理，有的則被私人收藏，藝術家的地位和生活狀態得以提高、改善，為創作提供了保障。

17 世紀荷蘭肖像畫

17 世紀荷蘭傑出的肖像畫家弗蘭斯．哈爾斯（Frans Hals，約 1581—1666）（圖 5-9）是荷蘭現實主義畫派的奠基人。1581 年誕生於安特衛普，大約 1585 年之後，隨父母遷居荷蘭，定居於哈勒姆並終其一生。1610 年或 1611 年加入哈勒姆聖路加公會。當他作為畫家開始獨立創作時，正逢荷蘭人民革命


圖 5-9 弗蘭斯．哈爾斯

鬥爭獲得勝利之初，荷蘭共和國處於蓬勃向上的繁榮發展時期。哈爾斯早期與盛期的作品中充分表現了荷蘭市民健康、愉快、充滿生命力的形象，反映出革命勝利後荷蘭人民朝氣蓬勃的精神風貌。從 1620 年代到 30 年代，他廣泛描繪了荷蘭各階層、不同年齡的人物，如軍官、市民、音樂師、酒、少女、孩子等。他喜歡選取半身近景的構圖，在刻 徒畫人物時，特別注意面部表情，善於表現人物的性格特徵和心理狀態。畫面生動活潑，不矯揉造作，畫中的人物彷彿正無拘無束地自由活動著。雖然多為單人半身肖像，卻常常使人聯想到畫面之外還有其他人物，構成一個情節，洋溢著濃鬱的生活氣息。他的代表作品有《微笑的騎士》《彈曼陀林的小丑》《吉卜賽女郎》（圖 5-10）等。哈爾斯還創作了一系列團體肖像畫，如《聖喬治射擊手連軍官的宴會》《聖亞德里安射擊手連軍官的宴會》等。他的晚年作品《哈勒姆養老院的女管事們》《一個戴寬邊帽的男子》等多取古典構圖的正面形象，畫面上流露出一種憂鬱的情緒，比早期作品凝重深刻。

林布蘭·哈爾曼松·范·萊因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606—1669）（圖 5-11）是 17 世紀荷蘭著名的油畫家和版畫家，他生於萊頓，卒於阿姆斯特丹，早期拜師於畫家斯瓦寧堡，之後跟從阿姆斯特丹畫家拉斯特曼學習了三年義大利古典畫法。1632 年移居阿姆斯特丹，後因創作《杜爾博士的解剖學課》（圖 5-12）而一舉成名。這件群體肖像畫是林布蘭受阿姆斯特丹醫生公會委託的訂件，表現的是杜普教授和學生圍著醫學標本講課的場景。他採用了新穎的情節處理方式，採取了金字塔式的穩定式構圖，巧妙地將所有人的面部置於光源之下。這件作品令林布蘭的名氣



圖 5-10 吉卜賽女郎 油畫哈爾斯



圖 5-11 林布蘭



圖 5-12 杜爾博士的解剖學課 油畫 林布蘭



圖 5-13 夜巡 油畫 林布蘭

大增，1634 年，他與莎士基亞結婚，婚後十年是他獲得聲譽幸福生活的時期。

從 1530 年代開始，林布蘭的藝術審美與當時社會形成了矛盾，1642 年，這種矛盾開始尖銳的表現出來。當時阿姆斯特丹射擊手公會委託林布蘭為他們團體成員繪製一幅群體肖像，林布蘭按照自己的美學理想，精心構思創作了一幅民獨立戰爭的歷史畫（圖 5-13）：班寧柯克大尉率領軍人們集合準備出發，畫面中鼓在敲，狗在叫，旗幟和長槍林立，興奮的孩子在人群中跑來跑去。畫面人物安排主次得當，層次鮮明，班寧柯克大尉和幾位助手被畫在中間左右體面的位置，其餘的人都被安置在後面不同光影層次裡。整個畫面色調豐富，姿態和表情的刻畫富有動感，筆觸豪放寬大。其中採用較暗的棕色調與局部明亮的顏色做對比，從而使主體形象更加突出，使明亮部分在對比之下醒目，這種用光方法進一步加強了情節的戲劇性效果。但是，這種主次和位置的安排及風格引發了訂件人的不滿，招致官司和賠償。此外，林布蘭以妻子為模特繪製的宗教題材作品，也因為表現裸體而遭到舊道德維護者的詬病。之後，他又遭受妻兒去世的沈重打擊。在他生命的最後年代裡，林布蘭被生活的苦痛包圍，卻呈現出強烈的藝術個性，創作達到了頂峰，顯示了他獨特的藝術風貌與特徵。

據 1960 年代統計，林布蘭一生留存的作品有油畫 600 幅，蝕刻版畫 350 幅，素描 1500 幅，70 年代以後還陸續有新的發現。重要代表作有《戴金盔的男子》《浴女》《沐浴的貝特莎伯》《達那厄》等。

「荷蘭小畫派」與維梅爾的風俗畫

「荷蘭小畫派」是 17 世紀流行於荷蘭地區的畫派，他們以描繪靜物、風景和風俗為主，作品完成後通常被普通市民買去懸掛於家居室內，用以美化自己的住宅或者辦公場所。所以，尺寸一般來說都不大，因此被稱為「荷蘭小畫派」。

約翰尼斯．維梅爾（Johannes Vermeer, 1632—1675）是「荷蘭小畫派」的代表畫家之一，他的作品大部分都來源於周圍的日常生活。在他的畫筆下，那些平凡的現實得到淨化和昇華，並以一種抒情的調子闡述生活中的詩意。維梅爾對光線極其敏感，對黃藍這種對比性強烈的色調極為偏愛，並往往採用靜態的構圖、簡括的造型、勻淨的光線塑造清澈客觀的視覺效果。在維梅爾的作品《畫室》（又名《繪畫藝術》）中，他將自己塑造成穿著 16 世紀勃艮第式樣服裝，擺出希臘神話中的繆斯女神克利勒的姿態。畫面平滑堅實，筆觸肌理可見

度很小，其中的變化卻豐富和微妙，使畫面整體散髮出一種超然的、古希臘藝術般的清新氣息。他的代表作有《倒牛奶的女僕》(圖 5-14)、《老鴇》《音樂課》《繪畫的寓言》《花邊女工》等。

17 世紀，荷蘭除了風俗畫這一題材流行之外，風景畫也獲得了快速的發展，並湧現一批成熟的風景畫家。17 世紀的荷蘭風景畫家比較關注自然景色和光線的表現，其中最傑出的畫家是雅各·范·雷斯達爾（Jacob van Ruisdael, 約 1628—1682）和他的學生麥德特·霍貝（Meyndert Hobbema, 1638—1709）。雷斯達爾的作品常常採用全景式構圖，用自然的光線來活躍畫面氣氛，並用抒情的筆調營造出一個美好溫暖的環境，代表作有《韋克的風車》《麥田》等。霍貝是雷斯達爾的學生，曾經忠誠於老師的作品風格，但慢慢形成了自己獨特的風景畫面貌。在其代表作《並木材道》中，他將兩組對稱並不繁茂的樹木放置於畫面正中央，形成明確的透視關係，並把觀者的視線首先定格在畫面中央，繼而引入明亮清澈的天空。他在普通的村道之中發現了質樸、明快的美感，真實再現了大自然的詩意和美妙。


圖 5-14 倒牛奶的女僕 油畫 維梅爾

17 世紀，荷蘭的靜物畫逐漸獨立出來且日漸成熟。此時的靜物畫開始有了明確的劃分，包括花卉畫、早餐畫、宴席畫、水果畫、魚類畫，等等。一些靜物畫甚至帶有公開宣傳宗教的意義，畫面中描繪的物品和器具都有明確的象徵意義。

四、17 世紀西班牙美術

16 世紀上半葉，西班牙出現君主專政，實行殖民擴張政策。16 世紀下半葉，西班牙國內開始盛行一股人文主義思潮，宮廷繪畫雖然仍受支持，但也受到一定的限制。這時期作品多以宗教題材為主，風俗畫也獲得一定的發展。1580 年代至 1680 年代為西班牙藝術的黃金時期。從整體上來看，西班牙藝術的特徵是沈重、莊重和樸素。

這一時期西班牙產生了一大批具有民族特點的畫家，奠定了西班牙民族繪畫的基礎，著名的代表人物有胡塞佩·德·里貝拉（Jusepe de Ribera, 1591—1652）、弗朗切斯科·德·祖巴蘭（Francesco de Zurbarán, 1598—1664）和迪亞

哥・維拉斯奎茲（Diego Velazquez, 1599—1660）。

里貝拉出生在瓦倫西亞，青年時代受到卡拉瓦喬藝術的深刻影響。1620 年成為那不勒斯總督的宮廷畫師後，他將卡拉瓦喬的現實主義藝術和明暗對比強烈的效果發展到極端。他的作品主要以半身和全身的聖像為主，早期作品色調對比強烈，缺少中間過渡色調，而盛期創作的繪畫色彩柔和淡雅，構圖上追求驚人的效果。他在形象刻畫的過程中較少使用中間色調，明暗過渡稍顯生硬，但十分注意形象真實性的描繪。

祖巴蘭是塞維利亞的著名畫家，他的創作以宗教題材為主，作品風格同樣受到卡拉瓦喬的影響，塑造出一種寧靜和淡泊的風格。他的繪畫構圖安靜而富有秩序，人物形象厚重、堅實，代表作有《聖烏戈訪卡爾特會餐會》（圖 5-15）。



圖 5-15 聖烏戈訪卡爾特會餐會 油畫 祖巴蘭

17 世紀的西班牙繪畫被稱為「維拉斯奎茲時代」，由於這個時期歐洲流行巴羅克風格，所以，也有人稱這時期的西班牙繪畫為「巴羅克繪畫」。不管從哪個角度考察，該歷時期西班牙 繪畫的主流仍然是現實主義。

維拉斯奎茲是西班牙 17 世紀的繪畫主將。他 11 歲開始先後跟從弗蘭西斯卡・赫列拉、巴切科學畫，17 歲就獲得藝術家的稱號。維拉斯奎茲的早期作品多是反映平民生活的風俗畫，如《煎雞蛋的老婦人》《塞維利亞賣水者》等。畫面中的人物處理有明顯的卡拉瓦喬的痕跡，有很強的寫生性和體積感。1623 年，維拉斯奎茲遷居馬德里，次年成為國王腓力四世最賞識的宮廷畫師。之後，他的創作題材主要是宮廷生活和國王貴族們的肖像。比起同時代為宮廷服務的肖像畫家來說，他更傾向於對人物內在的精神面貌和本質特徵的探討和表現，《教宗英諾森十世肖像》是他這一時期肖像畫中的經典之作。（圖 5-16）



圖 5-16 教宗英諾森十世肖像油畫 維拉斯奎茲

維拉斯奎茲在晚年創作了兩幅巨型的作品，頗具代表性，即《宮娥》和《紡紗女》。《宮娥》表現的中心人物是腓力四世的女兒瑪格麗特公主，她的身邊有

兩位宮女，站在臥犬後面的是宮中豢養的侏儒。公主的身後是畫家維拉斯奎茲手拿畫筆和調色盤保持著作畫的姿態，從遠處描繪的鏡子裡可以看到國王與王后的形象。在畫面展現的房盡頭的門道上可以看到一名

間皇后寢宮內的主管。維拉斯奎茲在處理這個主題的過程中運用了獨具匠心的構圖方式，畫面前方區域的延伸是鏡子中映照出的國王和王后的立腳點，大體上也是觀者的位置，這樣的安排令畫面中的人物和觀賞者之建間立了聯繫。在寫實的基礎上，維拉斯奎茲對背景的處理方式則有別於之前，塗得很薄，近乎流動和透明。《紡紗女》是維拉斯奎茲去世前三年的作品，是歐洲最早反映勞動女工的作品之一。畫家精心將織造壁毯的女工和希臘神話題材結合在一起，筆觸奔放酣暢，形式富麗，達到精妙唯美的效果。

迪亞哥．維拉斯奎茲還繪製了 17 世紀西班牙繪畫中的唯一一幅裸體畫，即《鏡前的維納斯》（圖 5-17）。雖然表現的是神話題材，他卻用流暢的筆法和輕薄的色彩描繪了一位青春、嬌媚、可愛的西班牙民女子的形象。

維拉斯奎茲後期的作品多採用直接描畫的方式，他的這種方法對後來的哥雅及印象派畫家莫內等人產生了深遠影響。繼維拉斯奎茲後，西班牙著名的畫家是穆里羅（Murillo, 約 1618—1682）。他的作品以風俗畫和宗教聖母像為主，所描繪的人物形象生動活潑，尤其是表現兒童生活題材的風俗畫十分精彩，代表作為《吃葡萄和甜瓜的小孩》。穆里羅不僅掌握了優秀的繪畫技巧，還特別注重色調形成的和諧及空細緻入微的表達，使其作品帶有音樂的節奏感和抒情性。在穆里羅之後，西班牙的美術開始走入低谷，這種低潮直到 18 世紀末期才有所轉機。


圖 5-17 鏡前的維納斯 油畫 維拉斯奎茲

五、17 世紀法國美術

16 世紀，法國的著名藝術家多是從國外請來的，所以沒有形成穩定的民族特點。17 世紀下半葉，即「太陽王」路易十四時代，是法國君主專制政體的鼎盛時期，巴黎逐漸成為歐洲政治文化中心。而宮廷又是巴黎的文化藝術中心，皇家開辦了專門的藝術院校，培養了大量藝術人才。藝術家在吸收義大利和法

蘭德斯畫派的藝術成果的過程中，形成了法蘭西民族畫派。17 世紀的法國流派眾多，如巴羅克藝術、現實主義繪畫、古典主義美術等，其主流是古典主義美術。

巴羅克藝術

17 世紀，法國上流社會流行的繪畫和雕刻大都是模仿義大利風格的，當時著名的畫家是西蒙·烏偉（Simon Vouet, 1590—164 9）。他在法國 17 世紀的畫壇中佔據主導地位，其作品造型堅實有力，光感強烈，整體華美且具有裝飾性。有些作品雖然對人物造型進行了誇張，但仍保持了整體的優美和韻味。

反映平民生活的繪畫

17 世紀，在法國與巴羅克藝術並行的是一些借助宗教題材反映平民生活的繪畫藝術。這類畫家沿襲著現實主義的傳統，在平民或農民的生活中挖掘美和真摯的情感。代表性的畫家是喬治·德·拉圖爾（Georges de Latour, 1593—1652）和勒南三兄弟。


圖 5-18 南特的絞弦琴樂師 油畫 拉圖爾

拉圖爾在創作風格上深受卡拉瓦喬的影響，並借鑒了卡拉瓦喬畫面光線的表現方法。這種獨特的用光方式促他對畫面中表現的形象輪廓線條進行簡約的概括，提升立體感和整體感，精簡細節的刻畫。拉圖爾的作品雖然將宗教題材進行了樸素的處理，沒有過多的裝飾，但情感表達卻非常真摯熱烈，這便是其藝術作品獨具個性的魅力所在。他的代表作有《新生兒》《油燈前的抹大拉的瑪利亞》《南特的絞弦琴樂師》（圖 5-18）等。

勒南三兄弟指的是安托萬·勒南（Antoine Le Nain, 1588—1648）、路易士·勒南（Louis Le Nain, 1593—1648）和馬蒂埃·勒南（Mathieu Le Nain, 1607—1677）。他們的作品以寫實風格為主，主要描繪農村風俗，構圖單純而莊重，形象刻畫沈穩寧靜，畫面色調以灰綠色、灰棕色為主，色彩憂鬱。代表作有《農民

家庭》(圖 5-19)、《農民進餐》和《收割回來》。


圖 5-19 農民家庭 油畫 勒南

古典主義美術

17 世紀,法國美術的主導傾向和卓越成就在普桑和克勞德·洛蘭身上獲得了最鮮明的體現。他們形成了典型的古典主義繪畫樣式,即以古希臘羅馬的雕刻和文藝復興的藝術為典範,遵守適度的觀念、均衡和穩定法則。其特徵是追求形式的協調和敘述的含蓄,控制情感和想像,且常取材於神話,整體上給人以寧靜、高雅和明晰的感受。

尼古拉斯·普桑(Nicolas Poussin, 1594—1665)是 17 世紀法國最偉大的畫家。他出生在諾曼底,30 歲之前一直在巴黎研究古代文學藝術,崇尚拉斐爾的藝術,也對詩歌情有獨鍾。後來普桑去到羅馬,在那裡度過了他一生大部分的時光,傾其全力研究古希臘羅馬藝術。普桑敬仰古典藝術,孜孜不倦地追求這種理性美。

普桑全部的作品幾乎都飽含理性美的成分。創作所涉及的題材集中在宗教、神話和歷史事件,表現的形象都被處理得崇高且具有英雄氣概。不論構圖、色彩的使用還是細節的描畫都流露出濃厚的邏輯性,控制想像和情感,凸現准則。

普桑早期的作品《詩人的靈感》是以神話和詩作雙關比喻的佳作,而代表作品《阿卡迪亞的牧人》(圖 5-20,約 1639 年)的完成則預示著普桑古典主義風格的成熟。這件油畫的含義有些晦澀,主要人物是三位男性牧人和一位女性牧人在觀看石碑上的碑文:即使在阿卡迪亞,也有我。這種非現實的牧歌的悲傷情調喚起了人們對詩人維吉爾詩歌中描繪的阿卡迪亞牧歌式的淳樸生活的幻想。畫中的人物效仿古希臘羅馬雕塑風格,女性牧人衣紋刻畫方式古典而嚴謹,整體效果肅穆而莊重。

晚年的普桑在創作中試著將建築和歷史題材結合在他的油畫作品之中,並且開始進行風景畫的創作。

在 17 世紀的歐洲畫壇中,克勞德·洛蘭(Claude Lorrain, 1600—1682)是罕見的風景畫奇才。他出生在夏馬尼,年輕時候去了羅馬。洛蘭的作品題材包括希臘羅馬風光、羅馬鄉村、那不勒的海港和聖經、神話、田園中理想化的風


圖 5-20 阿卡迪亞的牧人 油畫 普桑

景。作品遵循嚴格的古典主義構圖和空間概念組織元素，將一片自然光線柔和地融入他的創作中。

洛蘭的著名作品《克婁巴特拉女王抵達塔爾蘇斯》《海港的落日》（圖 5-21）、《西巴女王上船》的畫面都展示出精心描繪的人群和建築、透明的海水、柔和的樹木和發亮的天際，以及微妙的光影和明暗變化，生動地傳達出空間深度和自然氛圍。

洛蘭的風景畫展現的場景可以激發觀者詩的意境和幻想，對後世尤其是 18 世紀和 19 世紀的英國風景畫家影響深遠。這種光色的畫法在某種程度上也可以看作為法國印象主義的發展提供了參考。


圖 5-21 海港的落日 油畫 洛蘭

思考題

1. 17 世紀義大利美術的成就表現在哪些方面？
2. 何為古典主義？
3. 何為荷蘭小畫派？此畫派的影響體現在哪些方面？

Chapter6

18 世紀歐洲美術

本章重點

洛可可美術　市民美術　哥雅

18 世紀，西方的啟蒙運動繼承和深入研究了文藝復興的人文主義思想，確立了平等、自由的觀念，使歐洲的宗教觀被徹底改變，並將人自身的地位提高到一定的高度，促進了現代生活觀念的產生。同時，航海和科技的發展也促進了人類對世界認識的改變。

18 世紀是一個分門別類的時代，不僅植物動物，乃至整個自然界都有嚴格的劃分。藝術與人們對藝術的情感反映也是如此，一門被稱之為「美學」的新學科也應運而生。

18 世紀的義大利繪畫開始急劇衰退，但直到 18 世紀後半期，威尼斯仍然是多產的藝術中心，而羅馬依舊是歐洲各國藝術家和鑒賞家們的聚集之地。18 世紀，威尼斯畫派最突出的代表畫家是提也波洛（Tiepolo, 1696—1770）。他的藝術活動範圍不僅僅限於威尼斯，義大利很多城市都留存著他完成的那些富有想像力的裝飾壁畫，其作品最大的魅力在於人物形象的生動性和明快而富有感染力的色彩。18 世紀下半葉，義大利的古典主義藝術日益佔據統治地位，著名的古典主義雕刻家安東尼奧・卡諾瓦（Antonio Canova, 1757—1822）的作品多取材於古代神故事，以複雜化的形體和優美流暢的線條塑造物象，同時令作品洋溢著超越時代的氣質。

一、18 世紀法國美術

18 世紀的法國成為歐洲文化的主宰。由於財富的高度積累、皇室的富裕使流行於宮廷的巴羅克藝術讓位給其他的藝術樣式，一部分中產階級成為藝術的贊助者。17 世紀荷蘭及法蘭德斯的靜物畫和別緻的風景畫題材吸引了 18 世紀的法國畫家。

洛可可藝術

在路易十五時代，法國的藝術發展出現一種名為洛可可的傾向。「洛可

可」的意思是「貝殼形」，源於法語，因為屬於路易十五時期的藝術風格，所以也被稱為「路易十五樣式」。洛可可藝術的特徵：無論建築內壁裝飾，還是傢具、畫框以及用具等上面的紋樣花飾，都具有纖細、輕巧、華麗和繁縟的特性，線條常用 C 或 S 形，或用漩渦形。洛可可風格在建築上主要體現在波夫朗的巴黎蘇比茲府邸的建築設計之中，以貝殼和巴羅克風格的趣味性結合為主軸，室內應用明快的色彩和纖巧的裝飾，傢具也非常精緻而偏於煩瑣，不像巴羅克風格那樣色彩強烈，裝飾濃艷。洛可可的繪畫題材多為表現上流社會輕鬆愉快的生活和愛情題材，使用典雅的暖色和金色，造型上更趨向表現直觀的美。

華鐸（Jean Antoine Watteau, 1684—1721）（圖 6-1）是法國 18 世紀洛可可時期最有影響力的一位畫家。他出生於手工藝家庭，當時流行的洛可可風格深深地影響了他的創作生涯。


圖 6-1 讓・安東尼・華鐸

華鐸的創作題材大多選取描繪上流社會的生活。從畫面的色彩效果來看，華鐸的藝術實際上也受到提齊安諾和魯本斯繪畫的影響，色調的搭配無可挑剔。1710 年，華鐸受到當時的一出幕間喜劇《三姐妹》的啟發，繪製了《塞瑟島朝聖》（圖 6-2）的初稿，之後又連續就此題材創作了多變體畫，直到 1717 年完成的最後兩幅畫在展出時引起轟動。他在這幅寬約 2 公尺的油畫中，把希臘神話傳說中的愛神與詩神遊樂的美麗島嶼描繪成一個煙波浩渺、充滿幻景的地方，畫面中粉紅和翠綠色調交相呼應，烘托出輕快而曖昧的氛圍。


圖 6-2 塞瑟島朝聖 油畫 華鐸

法蘭索瓦・布雪（Francois Boucher, 1703—1770），法國畫家、版畫家和設計師，是典型的洛可可畫家，曾任法國美術院院長、皇家首席畫師。布雪的作

品主要包括宗教題材和神話故事，畫面中的人物往往被塑造成體態優美、性感的形象。布雪偏愛冷淡的銀色調子，例如《浴後的狄安娜》中，狄安娜和她的侍女的裸體圓潤光滑、肉感甜美，但缺乏溫暖的感覺。

尚·歐諾黑·福拉歌那（Jean Honoré Fragonard, 1732—1806）是布雪的學生。早年跟從尚·巴蒂斯·西美翁·夏丹學畫，後轉入布雪門下。他全盤吸收了布雪的洛可可氣質，代表作有《愛情之泉》（四聯幅作品，包括《鞦韆》《愛情的誓言》《插銷》《聖克勞德遊園會》）等，多是描繪貴族男女的愛情。

反映市民生活的繪畫

18 世紀法國市民美術是資產階級上升時期受啟蒙主義運動影響的產物。它以理性反對放任，以自然反對造作，多以樸實、凝重的風俗靜物畫對抗裝飾浮華的洛可可貴族藝術。代表畫家包括靜物畫家夏丹及雕塑家烏敦。

尚·巴蒂斯·西美翁·夏丹（Jean Baptiste Siméon Chardin, 1699—1779）是法國 18 世紀著名的靜物和風俗畫家。他生於巴黎，早年進入學院派畫家卡澤的畫室學習，曾經當過科伊佩爾的助手。夏丹傾心於描繪靜物和平民生活，對表現日常生活有極大的熱情。雖然其筆下的靜物大部分來自中產階級廚房中的普通物品，但他卻賦予這些平常之物以蓬勃的生命力。1728 年，夏丹因創作靜物畫《鰩魚》（圖 6-3）被接納為皇家學院院士。畫面中的物品描繪得細膩精美，寧靜純樸，與鰩魚形象詭異和痛苦的表情形成對。桌面上的海鮮惹來了愛腥的貓，作品動靜對，生動有趣，整個畫面色彩淡雅，光影清晰，所有的形象都融入了畫家的深切情感。


圖 6-3 鰩魚 油畫 夏丹

大約從 1730 年開始，夏丹的作品開始以風俗畫為主，他熱衷於表現第三等級市民的日常生活。畫中人物的姿態和諧，情緒表達質樸，美感真實而強烈，反映出畫家嫻熟的畫技和近乎奇跡般的真實之美。

讓·安東尼·烏敦（Jean Antoine Houdon, 1741—1828）是 18 世紀法國重要的雕塑家之一。1741 年生於凡爾賽，1828 年卒於巴黎。他 15 歲進入皇家

學院後又進入優等生學校，先後受到斯洛茲、勒穆瓦納、比加爾的影響，1764 年至 1768 年又於羅馬深造。烏敦的雕塑作品表現了法國啟蒙主義新的、進步的美學理想，他在 18 世紀 70 年代創作的一系列名人肖像，突出地反映了啟蒙運動美學思想帶來的創新性和現實主義精神。表現形式純真明朗，手法靈巧，古典主義韻味與浪漫主義元素得到了有機融合。主要作品包括《伏爾泰像》《莫里哀像》《富蘭克林像》《華盛頓立像》及《俄國女皇葉卡捷琳娜二世胸像》等。


圖 6-4 伏爾泰像 大理石
烏敦

《伏爾泰像》（圖 6-4）創作於 1778 年至 1780 年，現收藏於法國法布博物館。對於這位思想者，烏敦以極大的尊敬與熱愛，塑造了一個氣質盎然的形象，頗具個性化。他的藝術將法國 18 世紀現實主義肖像雕塑的發展推至頂峰。

二、18 世紀西班牙美術

西班牙繪畫在經歷了 17 世紀的光輝之後，沉悶許久。在 18 世紀中葉誕生了一位重要的浪漫主義和現實主義大師哥雅，哥雅全名法蘭西斯科．荷西．德．哥雅．路西恩特斯（Francisco Jos de Goyay Lucientes, 1746—1828），在這個西班牙君主制度最為腐敗、教會橫行、人民困貧窮、拿破侖帝國軍隊入侵的內憂外患時期，這種時代的痛痕跡在他的藝術創作中反映得淋灕盡致。

哥雅出生在西班牙北部的芬德托多斯小鎮，當地嚴酷的自然環境與強悍民風使得哥雅從小就形成了倔強的性格。1771 年，他隨同一個西班牙鬥牛士團去了義大利，受到義大利藝術的吸引創作了處女作《漢尼拔登越阿爾卑斯山》，獲得了帕爾馬美術學院繪畫競賽的二等獎。回國後，哥雅進入皇家製造廠從事壁毯設計，在這個階段，他前後共創作了 40 多幅畫稿，筆觸細膩，色彩華麗，並且逐漸顯現出其驚人的創作活力。作品包括壁畫、天頂畫、架上油畫（從肖像畫、風俗畫到歷史畫），插圖、石版畫和銅版畫作品也十分精彩。

1780 年，哥雅的藝術創作進入成熟階段，之後成為馬德里聖費南多學院的副院長。1790 年中期，畫家早期創作中流淌的那種樂觀精神發生了改變，他更熱衷於對社會和現實進行尖銳的諷刺和深刻的揭露。這種情感令哥雅的繪

畫作品充斥著激情和憤怒，更針砭時弊地揭示人物和事件的內在本質。他在 1800 年繪製的《查理四世一家像》便是典型的深入挖掘昏庸國王一家在錦衣珠寶包裹下的空虛靈魂，畫面人物的刻畫不同於其他的貴族肖像畫，形象沒有被美化，而是進行了生動的諷刺和揭露。哥雅的作品並不依靠細節取勝，他關注的是奔放的線條帶來的形式感和如何使用色彩營造氛圍，進而令人物內心、外表、動態和氣氛高度統一。

在 18 世紀的西班牙，繪製女性裸體像仍然是遭到宗教明令禁止的，但哥雅卻在這時創作了《裸體的瑪哈》（圖 6-5）和《著衣的瑪哈》兩件作品（「瑪哈」是西班牙語「俏女郎」的意思）。兩幅畫中的人物姿態相同，女子雙掌叉於頭後，身體交斜臥於床上。哥雅訴諸筆端的女子，採用非古典的方式顯現了人物俊俏豐滿的身材，充滿現代氣息和青春的活力。



圖 6-5 裸體的瑪哈 油畫 哥雅

哥雅關注時事，在 1808 年法國侵佔西班牙之後，他創作了兩件著名的作品來揭露拿破崙軍隊的侵略惡行，即《1808 年 5 月 2 日的起義》和《1808 年 5 月 3 日的槍殺》（圖 6-6）。這兩件作品在構圖上形式感十足，空間處理緊湊，衝突畫面場景用光獨到，烘托出當時的緊張氣氛。



圖 6-6 1808 年 5 月 3 日的槍殺 油畫 哥雅

晚年的哥雅沈寂無聲，隱居在家。這段時間他畫了很多帶有幻想性和神秘主義的作品，大多數都好像在表現噩夢一樣，並且偏愛黑褐色調。作品《撒旦食子》氣氛陰鬱恐怖，銅版組雕《戰爭的災難》描寫了人民在戰爭中的英雄事跡，直觀地揭露了侵略者的殘暴，畫面線條更為自由、銳利，情感也更為濃鬱。

哥雅的藝術以極高的熱情歌頌人民，反對暴政和戰爭，作品中洋溢的浪漫

主義情懷是 19 世紀歐洲興起的浪漫主義思潮湧動的先兆。

三、18 世紀英國美術

波及歐洲的文藝復興運動曾給英國文壇帶來了繁榮和生機，造就了莎士比亞這樣偉大的人物，但在造型藝術領域卻成績平平。16 世紀，德國畫家霍爾拜因的兩次到來，在一定度上刺激了英國肖像畫的發展。到了 16 世紀後半期，英國出現了一種微型肖像畫，後來細密畫也流行過一段時間。18 世紀上半葉，英國才真正出現了具有英國獨特風格的繪畫。

18 世紀英國諷刺性風俗畫與肖像畫

威廉·賀加斯（William Hogarth, 1697—1764）這位被稱為「英國繪畫之父」的畫家，可以說是英國第一位在歐洲贏得聲譽的、富於民族特色的美術家。

賀加斯雖然未經過特別系統的專業訓練，但憑借比一般人更高的模仿力熟練地掌握了油畫技法，曾經師從畫家希松爾。他的作品更多地傾向於揭露社會的陰暗面，卻不採用漫畫的形式，而是通過精緻的油畫或版畫方式完成。

賀加斯創造了一種通過連環畫形式表達主題，表現社會問題，宣揚公共道德主題的繪畫，如代表作《煙花女子夏洛特墮落記》（6 幅，腐蝕版畫）、《浪子生涯》（8 幅，腐蝕版畫）。


圖 6-7 時髦的婚姻 油畫組畫之一 賀加斯

賀加斯擅長強調人物的個性，他筆下的形象和場面常帶有誇張的喜劇式效果。賀加斯在 46 歲的時候創作了《時髦的婚姻》（圖 6-7）（6 幅，油畫），表現了當時英國的沒落貴族與暴發戶家庭的聯姻悲劇，鮮明地指出了當時的社會道德問題。畫面刻畫細膩，構圖精緻，而且善於對情節衝突進行處理和表達。賀加斯偶爾也畫一些肖像畫，那幅筆法生動奔放的速寫式油畫《賣蝦女》獨具藝術魅力。

賀加斯還是 18 世紀重要的藝術理論家。他撰寫的《美的分析》就是一本至今仍在印行的美學著作，而其中闡釋的「波狀線是最美的線」的論點和記載的變化統一法則在藝術中的應用也為後世的創作提供了理論依據。

到了 18 世紀下半葉，英國畫壇最有影響的權威人物是約書亞·雷諾茲（Joshua Reynolds, 1723—1792）。他出生在英國，曾經遊歷義大利，傾慕於米開朗基羅的藝術。雷諾茲是英國皇家美術學院的創始人，也是學院的院長。他推崇古希臘羅馬和文藝復興時期義大利的美術，並在一系列講演中宣揚「純正」的趣味和法則，大力倡導「宏偉風格」。雷諾茲是英國 18 世紀重要的肖像畫家，他成功地將人物的貴族氣質、紳士風度同義大利的古典風融合。此外，他的作品也滲透了巴羅克藝術氣質，呈現出富麗堂皇之感。

雷諾茲為英國女演員薩拉·西頓繪製的肖像畫體現了其創作特色。這件作品色調沈著，造型堅實，畫面中這位擅演悲劇的女演員，裝扮成悲劇女神，顯得氣派莊嚴，超越凡人。雷諾茲肖像畫的實質其實並非單純描繪現實具體的人物，而是強調一種理想的典型。

能同這位公認的畫壇領袖媲美的人物，是更富個性也更卓越的畫家托馬斯·庚斯博羅（Thomas Gainsborough, 1727—1788）。他吸取了魯本斯作品中的華麗和范戴克肖像畫的色彩表現方法，更加強調色彩的節奏感。對於所表現的上流社會的紳士、淑女，庚斯博羅有著更為深刻的理解和認識。他善於捕捉他們的內心和性格變化，所描繪的人物穿著當時精美的服飾，女子粉紅色的臉蛋和光滑整潔的肌膚使作品顯得相當親切自然。實際上，庚斯博羅的創作較之學院派更為自由，對自然美存有深刻的體味，這種自由也給他所繪製的肖像畫增添了迷人的神韻。（圖 6-8）

庚斯博羅的藝術創作注重探索，無拘無束，情感外露。他一生為權貴畫像，被公認為「桂冠畫家」。其晚年喜愛繪製風景畫，代表作《晨間漫步》（亦名《哈萊特先生與夫人像》），用輕柔的筆觸和淡雅的色彩勾勒了一幅富有詩意的場景，給人帶來格外清新明快的感受。

英國在 18 世紀出現了三位傑出的肖像畫大師，即雷諾茲、庚斯博羅和喬治·羅姆尼。

喬治·羅姆尼（George Romney, 1734—1802）居住在倫敦，專門給上流社會的人物畫時髦的肖像，他善於抓住人物某個優雅漂亮的姿態加以渲染，具備



圖 6-8 藍衣少年 油畫 庚斯博羅

高超的記憶力和即興速寫的能力，令畫面生動形象，線條流暢，但在用色方面存在缺陷。

地形靜物畫與英國水彩風景畫

英國是個商業性國家，海上貿易十分發達，海軍和冒險家航行的區域巨大，因此需要精確的地圖和示意性的地形圖。在照相技術尚未出現之前，這類地形圖多為人手繪製，而且多採用俯視圖方式，不講究嚴格的遠近透視和明暗

虛實，在基本體現地理位置的前提下，要求描繪的靜物和標誌物須具體真實。英國的水彩風景畫就是在這種地形畫的基礎上發展起來的。

水彩風景是英國風景畫中發展最早也是最有特色的畫種之。真正的水彩風景畫的先驅是保羅·桑德比（Paul Sandby, 1725—1809），他擺脫了單色濃淡的淡彩畫法，充分地發揮了色彩的作用，在景物中添置了人物活動，增添了風景畫的生命力。與他同時代的風景畫家還包括戴伊斯和吉爾丁等，經過這些人的努力，英國水彩風景畫成為獨立的畫種，在美術史上具有很高的地位和價值。

四、18 世紀俄羅斯美術

俄羅斯美術在 18 世紀開始形成氣候。在這之前，俄羅斯美術基本上受到拜占庭美術的影響，以宗教壁畫和聖像畫為主要形式，產生了些傑出的聖像畫家。1682 年，彼得大帝登位元，進行系列改革，在繪畫中開始產生肖像題材。1757 年，蘇沃洛夫在首都彼得堡成立了美術院校。1764 年俄國女皇葉卡捷琳娜二世重新宣佈皇家美院成立，並直接受宮廷領導，美院的成立對俄羅斯美術的發展起了定的推動作用。

俄羅斯民族肖像題材的奠基人是尼基京，他曾經在義大利學習，回國後倡導俄羅斯現實主義學派。18 世紀下半期，俄羅斯的肖像畫得到進步發展，些畫家開始在作品中呈現嚴格的造型和抒情性。而 17 世紀歐洲流行的古典主義傳統在這個時期影響了俄羅斯藝術，他們開始鞏固素描基礎，加深對構圖學的規律和理論的分析。羅先柯被認為是俄羅斯第位古典主義畫家，他的名作《吉克特爾與安德羅馬哈告別》取材於古希臘史詩，畫面呈現了對稱穩定的構圖和古典的造型。

古典主義促進了主題性繪畫的發展，在雕刻中則解決了如何創立和表現英雄的問題，法爾柯涅所作的《彼得大帝騎馬像》是俄羅斯美術史上重要的作品之一。

思考題

1. 洛可可美術的特點是什麼？
2. 哥雅的藝術成就表現在哪些方面？
3. 18 世紀英國美術取得了哪些方面的成就？

Chapter7

世紀歐洲美術

本章重點

新古典主義　現實主義　浪漫主義　印象派

19 世紀不可抑制的工業化的強勁步伐，使西方社會迅速發生變化。資產階級的要求和趣味與貴族的要求和趣味交織在一起，通過學院教育和作品展覽等方式，在美術領域內得到強化。受到他們支持的保守主義者，借助古典美術的光輝成就，有意無意地阻擋著新生事物的成長。經過一代又一代美術家的努力，到了 19 世紀末，西方美術終於擺脫文藝復興時期確立的、延續數百年之久的再現性傳統和古典規範的束縛，開始踏上現代之路。

一、19 世紀法國美術

19 世紀，法國藝術形態喪失了相對的穩定性，出現潮流紛呈、競相展示自身價值的局面。由於 1789 年發生的法國大革命，人民思維觀念的更迭速度明顯加快。原來的美學原則逐漸成為新藝術發展的桎梏，埋藏在文化內部的革新力量也開始噴湧而出。他們呼喚自由，強調藝術不應只是符合某種規範，而應反映積極的創新意識，藝術家們開始大膽地進行藝術觀念和方式的改革。

新古典主義美術

新古典主義是為區別 17 世紀古典主義而命名的 19 世紀前半葉的藝術樣式。新古典主義的興起源於法國大革命和破侖的有力推動，加之 1748 年羅馬古城龐貝遺址的發掘令古羅馬帝國的大量雕塑和壁畫重見天日，這為新古典主義的發展提供了契機。為了適應法國大革命，新古典主義藝術家無論在題材、形式和風格上都以古希臘羅馬藝術為榜樣，特別是以古典雕刻為範本，重素描，講究造型的嚴謹，強調理性，並注重油畫製作技巧的地道，創造了一種古樸、典雅和莊重的風格。因為新古典主義隨著革命發展而發展，所以還被稱為革命的古典主義。

· 古典主義與新古典主義對比

	集中出現時間	題材	表現手法	審美傾向	發展趨勢
古典主義	17 世紀	神話故事歷史故事	重視素描和體積感，效仿古希臘羅馬雕刻風格	崇尚宏偉、莊嚴、理想美，頌揚封建君主，克制情感表現	未有較連續的發展過程和大規模的畫潮，但各時期都有藝術家遵循古典主義道路創作的實例
新古典主義	19 世紀	神話故事歷史故事新聞事件政治人物	仿造古代藝術剛勁有力的輪廓，構圖簡潔明快，力圖取代洛可可藝術的繁縟性和錯覺感	崇尚古代，以古代的美德為典範，主要為現實社會服務，適應政治	是古典主義的深化和發展，運用古典的作畫方式適當摻入創作者個人新的見解和新手法，造型、色彩等領域均有新發展

· 大衛及其弟子

賈克·路易·大衛（Jaques Louis David, 1748—1825）是新古典主義的代表性畫家之一。他出生於巴黎的中產階級家庭，最早師從布雪，後來被轉薦給畫家維恩，1775 年後進入法蘭西美術學院繼續深造，1780 年回到巴黎。他的創作深受米開朗基羅和拉斐爾的影響，第一件成功的作品《荷拉斯兄弟之誓》（圖 7-1）虛構了一個文學作品中沒有描述過的特定場景，表現了因為國家利益而不得不犧牲個人情感的事件。畫面表現的是類似舞臺亮相的姿態，構圖中心是授劍於三個兒子的父親，左側三個兄弟舉起手向寶劍宣誓，挺立筆直，氣宇軒昂，鬥志滿滿，這與畫面右側三兄弟的母親、妻兒和姐妹的癱軟身體與悲傷哭泣形成鮮明的對比。背景描繪的是古典的多利安柱式的拱門，整體氣氛莊嚴肅穆。作品強調


圖 7-1 荷拉斯兄弟之誓 油畫 大衛



圖 7-2 馬拉之死 油畫 大衛

色彩的淡雅、韻味和線條的節奏感，採用平塗的方式取得色彩的和諧性。

大衛比同時代的其他畫家更能充分地展現這個時代的革熱情，是因為其對具有時政新聞的題材非常關注。《馬拉之死》（圖 7-2）是大衛具有紀實性特徵的作品之一，它既是歷史畫也是肖像畫。馬拉是法國大革雅各賓黨的領導人之一，於 1793 年 7 月 13 日在家中浴缸裡被反對雅各賓黨的吉倫特黨派分子夏洛特．科爾黛刺殺身亡。大衛親臨凶殺現場目睹當時情景，為紀念這一歷史瞬間，他採用強調整體削弱細節的處理方法，使用大面積的空白來營造震撼的效果。作品下部分用馬拉無力下垂的胳膊打破了畫面水平線，整體風格極為寫實，細節刻畫相當翔實，人物結構簡潔而嚴謹，畫面處理細膩而精緻。整個作品傳達的不僅僅是失去戰友的悲痛，更多的是對革命英雄的頌揚。

大衛早期的作品畫面習慣平塗色彩，後來用色、筆法和技巧慢慢發生變化，開始強調固有色，力求加強整體的熱烈效果，如《拿破侖加冕大典》。在一些肖像畫的繪製中按照物體的內部結構配置色彩，由此可見，探索多種表現方式是大衛古典藝術創作生涯中的實質。

大衛門下湧現出一批著名的新古典主義畫家，如畫風甜美，在當時最受歡迎的肖像畫家席拉爾（Baron Francois-Pascal Gerard, 1770—1837）。但是大部分的學生沒有完全嚴守老師的新古典主義風格，創新的同時為 19 世紀新古典主義的發展開拓了新的道路。

・ 安東尼 - 讓・格羅


圖 7-3 安東尼 - 讓・格羅

安東尼 - 讓・格羅（Antoine-Jean Gros, 1771—1835）（圖 7-3）於 1785 年進入大衛的畫室。之後遊歷義大利，受到威尼斯畫派的影響，並欣賞魯本斯作品中氣勢磅礡的筆觸、華麗色調動感構圖。格羅的藝術具有兩面性，一方面恪守陳規，堅守古典主義；另一方面，他自身具有浪漫主義氣質，喜歡幻想，作品時刻流露出浪漫主義情懷。實際上，格羅在古典主義向浪漫主義過渡的過程中起到了重要作用。

格羅曾任拿破侖的御用畫師，而且隨同拿破侖參加了一些戰鬥。因此，他的很多作品都是選取拿破侖遠徵的軍事題材，歌頌其豐功偉績。代表畫作有《拿破侖在阿爾柯橋上》《阿布基之戰》《拿破侖在埃洛戰場》等。其中《拿破侖視察雅法的鼠疫病院》（圖 7-4）以富有東方情調的伊斯蘭建築場景取代了同類題材作品常使用的作戰場景，拿破侖在畫面中心，周圍的病人報以驚愕的眼光，整個畫面色彩絢麗。格羅在後期的繪畫中技法有所變化，開始使用較厚的色彩繪製畫面局部，進而增加了畫面的肌理效果。


圖 7-4 拿破侖視察雅法的鼠疫病院 油畫 格羅

・讓・奧古斯特・多米尼克・安格爾

讓・奧古斯特・多米尼克・安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780—1867）（圖 7-5）是歐洲最後一位新古典主義大師。他出生於法國南部的蒙托邦，自小受雕刻師父親的影響，先是進入魯茲學院學習美術，17 歲的時候進入大衛的畫室學畫。1834年至1841 年間，他再度赴羅馬，深刻地研究了文藝復興時期義大利古典大師們的作品，尤其推崇拉斐爾。


圖 7-5 讓・奧古斯特・多米尼克・安格爾

安格爾堅守古典主義法則，推崇理性和自然。他對造型的完美性有著濃厚的興趣，力求按照古典的理想美法則塑造形象，甚至達到極端的程度。安格爾認為線條也可以展現形體和空間的實在性，只不過這種起到展示效果的線條並不一定專屬於形體本身，而是被觀察者的認識所帶領。他具有美術史上少有的高超繪畫技巧，對繁縟的細節可以進行巧妙地處理，同樣他也強調對自然美的表現應該是主動的，可以進行分析、歸納、改造。

安格爾是一位元致力於純化造型語言的畫家，一生都在尋求永恆美與自然之間和諧的結合點。他在繪製女性人體方面成就卓越，力求表現線條、形態、色調協調的女性之美，這種美感尤以其晚年的作品《泉》（圖 7-6）體現得最為透徹。他展現了自己對女性人體藝術的全部理想，將自己對女性古典美的理解與寫實之美精彩地結合在一起，使得古典的構圖與細膩的畫面肌理相得益


圖 7-6 泉 油畫 安格爾

彰，勾勒出一個恬靜純潔的軀體。恰如一位評論家所言：「安格爾表現的這位少女是畫家衰年藝術的產兒，她的美姿已超出了所有女性，她集中了她們各自的美於一身，形象更富生氣也更理想化了。」

安格爾在肖像畫創作上成就斐然，塑造的人物高貴典雅又十分華麗，如《德沃塞夫人像》《莫瓦鐵雪夫人像》。他對畫面上一切物體的質感都進行具體地刻畫，卻又妥帖地服從整體效果，使畫面產生一種視覺感染力且帶有旋律感。

安格爾是新古典主義忠實的捍衛者，一生循古典主義的創作方式，輕視其他流派和藝術風格，也不關心社會變革，但是在藝術創作過程中仍有其進步和革新意義。他已經開始關注如何提升畫面的形式感，強化輪廓和線條的表現力。在《大宮女》這件油畫作品中，他為了形成優美的弧線而犧牲了人體科學的解剖關係，對脊柱進行了加長處理。而在其女性人體繪畫的集大成作品《土耳其浴室》中，我們也可以看到縮短的人體比例和被隨意移動的乳房。

浪漫主義美術

浪漫主義的活動期一般在 18 世紀末到 19 世紀初，1830 年代為盛期。浪漫主義在歐洲有普遍的意義，並波及文學、藝術等許多領域。法國的浪漫主義興起於 1820 到 30 這個腐敗、混亂和倒退的年代。這個年代出現的浪漫主義美術，一開始便充斥著呼喚革命風暴的氣魄。它從根本上要求個性的解放和心靈自由，反對封建政權和學院的古典美術，力求擺脫古典的精神重壓。浪漫主義畫家重視色彩和感情，力圖使用色彩來塑造形體，詮釋情緒和感受。

・ 法國的浪漫主義者和德拉克羅瓦

法國浪漫主義藝術觀念和美學原則最早在啟蒙思想傳播後期便出現了。之前由於拿破侖當政，重視古典主義藝術，因此早期的浪漫主義發展受到壓制。1815 年拿破侖退出政壇，新政權實行較為寬松的政策，整個思想領域得到解放。同時德國海涅、英國雪萊和拜倫的浪漫主義詩歌，西班牙畫家哥雅以及英國風景畫的影響，也使得法國浪漫主義逐漸形成潮流。

在法國畫壇，西奧多・傑利柯（Theodore Gericault, 1791—1824）（圖 7-7）的繪畫較早而且鮮明地展示了浪漫主義風格。他生於法國里昂，在蓋蘭畫室學畫的過程中結識了歐仁・德拉克羅瓦（Eugène Delacroix, 1798—1863）。

傑利柯採用了一種非古典主義的方式進行創作，大膽的用筆和色彩使畫家不再過分關注輪廓線的準確性，他所描繪的更多是當代發生的歷史事件。代表作《梅杜薩之筏》（圖 7-8）被譽為法國浪漫主義美術的宣言，這件反映新聞事件的作品畫面採用金字塔的構圖方式，顯示人民簇擁著一個少年，穩定的構圖中流露動感，金字塔最頂端的少年搖動著一條紅色的手巾，整體用色大膽，氣氛熱烈。德拉克羅瓦出生於沙朗通 - 聖莫里斯，從小受到過良好的音樂教育，他是偉大的浪漫主義畫家，被稱為「浪漫主義的獅子」。（圖 7-9）


圖 7-7 泰奧多爾．傑利柯


圖 7-8 梅杜薩之筏 油畫 傑利柯


圖 7-9 歐仁．德拉克羅瓦

德拉克羅瓦鐘情於提齊安諾、維拉斯奎茲、委羅內塞和魯本斯的藝術，作品擁有華美的色彩、自由的構圖和生動的氣勢。1822 年，他受傑利柯《梅杜薩之筏》的啟發創作了《但丁的小舟》。作品取材於但丁的長詩《神曲》，描繪了但丁與詩人維吉爾乘坐小船在地獄中的斯蒂吉河前進的場景，河中有冤魂漂浮，有的甚至啃咬小船，畫面加強了色彩的表現力度，通過對比產生了強烈的表現力。

之後，德拉克羅瓦創作了兩件在當時藝壇引起轟動的傑作，即抗議土耳其暴行的《希阿島上的屠殺》和取材於拜倫同名詩的《薩爾丹那帕勒斯之死》。這是德拉克羅瓦探索色彩對比性和表現力的關鍵作品，標誌著他的繪畫意識和色彩意識的真正覺醒，並開始捨棄以往的繪畫觀念，讓色彩交相輝映，進而產生燦爛奪目的效果。德拉克羅瓦強調光源色和補色的關係，在繪製人體時，光源色照射在人體上，呈現一種明亮的暖肉色，但在暗部紅色反光的映襯下，這種暖肉色又變成了冷綠味道。

德拉克羅瓦著名的油畫作品《自由引導人民》（圖 7-10）具有劃時代意義。


圖 7-10 自由引導人民 油畫 德拉克羅瓦

此畫反映的是 1830 年的七月革命，描繪了巴黎人民穿越街道，浴血奮戰的畫面。畫面正中的自由女神坦露前胸，帶著象徵革命的維吉尼亞帽子，右手高舉飄揚的三色旗幟，紅棕色與古綠色交織，在對比中取得和諧，與奔放的筆觸融合，營造出熾熱豐富的視覺效果，處處洋溢著澎湃的革命氣息。

德拉克羅瓦採用一種更為接近自然的方式來再現室外的陰影和環境色，取代了傳統的塑造明暗的方法，利用厚稠的筆觸來表現形體的動態和質感。背景處理用色較為稀薄，顯得柔和而模糊，主體亮部畫得很厚，筆法生動俐落。他的用筆方式對後來的點彩派畫家影響深遠。

19 世紀，法國雕塑界也產生了頗具浪漫主義精神的、能夠與德拉克羅瓦的成就相提並論的雕刻家弗朗索瓦．呂德（Francois Rude, 1784—1855）。他完成了巴黎凱旋門上著名浮雕《馬賽曲》，精緻的塑造方法和極具動感的場景安排，甚至可以與德拉克羅瓦的《自由引導人民》相媲美。呂德的學生讓．巴蒂斯．卡爾波（Jean Baptiste Carpeaux, 1827—1875）的作品中既有現實主義的品質，又包含浪漫主義的情緒。他為巴黎盧森堡公園天文臺噴泉製作的巨型裝飾圓雕《世界四方》立意新穎、氣勢雄偉，展現了其浪漫主義情懷。

現實主義美術

歐洲從文藝復興開始，便形成了現實主義的傳統，而法國的現實主義傳統則歷史悠久。到了 19 世紀，法國迅速發展的工業化進程給資本主義社會帶來巨大變化。大都市裡集聚了眾多勞動者，貧富懸殊，一些文學作品較早開始表現這種社會弊端，人民開始意識到歷史發展的現實性，而 1848 年革命和民主運動的高漲是促使現實主義美術產生的直接原因。經過多次革命浪潮的洗禮，法國的知識分子階層對政治和社會的幻想破滅，開始以全新的姿態審視社會問題，批判現實主義美術應運而生。

這一時期的現實主義美術是在同官方的藝術和漸趨弱化的浪漫主義對抗的過程中發展起來的，它既反對古典主義的保守和理想化，也不滿浪漫主義的虛構臆造和對現實生活的脫離，一些現實主義大師的作品中均滲透了濃鬱的批判性。19 世紀的現實主義藝術家肯定勞動人民的重要性，確立了以描繪生活真實場景為創作的最高原則，直接表現當時的生活狀況和自然風貌。他們排除了想像手法的過度應用，注重技法的更新，令畫面豐富、完善，進而達到完美的效果。

・巴比松畫派

巴比松是巴黎近郊的一個小村莊，一面是楓丹露森林，另外三面是遼闊的平原，不同時間段的光線在巴比松產生的效果不同，頗具迷人的色彩。19 世紀，在古典主義對峙輝煌的浪漫主義美術之時，有一群青年不屑於這種主義方面的爭論而選擇走進大自然風景之中。他們希望通過對自然風光的描繪寄託民族情感和嚮往自由的理想，主張對景寫生。他們大多借鑒和汲取荷蘭畫派及英國風景畫的經驗，反對學院派的構圖與作畫的套路。巴比松畫派的畫家注重具體物象的刻畫，作品中表現的是大自然的豐富色調和內在生命力。


圖 7-11 卡密爾・柯洛

卡密爾・柯洛（Camille Corot, 1796—1875）（圖 7-11）將古典主義誘人的詩意和自然美妙的風景進行了完美的結合，手法輕快自然，創造的銀色、綠色色調令其筆下的風景具有恬淡的抒情氣息。代表作有《孟特芳丹的回憶》《林妖的舞蹈》等。

巴比松畫派的領袖是泰奧多爾・盧梭（Théodore Rousseau, l812—1867）（圖 7-12）。他認真研究和分析自然的真正形態，用闊達的筆觸和厚塗的色彩，描繪著自然的面貌和它的種種細節。盧索的作品具有一種靜態的紀念性效果，顯得莊嚴有力，代表作是《巴比松附近的橡樹》。


圖 7-12 泰奧多爾・盧梭

另一位頗具特色的巴比松畫派畫家夏爾 - 弗朗索瓦・多比尼（Charles-Francois Daubigny, 1817—1878）是巴比松畫家中最接近印象主義的一位。他的畫法輕快，注重光色的效果，運用直接寫生的方式，捕捉到自然的生動面貌。《奧特沃地方的高拜爾磨坊》向人們展示了其風格特點，19

世紀印象主義畫家莫內曾深受他的作品啟發。

・法國現實主義美術的代表庫爾貝

19 世紀初期，官方藝術一度壓制其他藝術流派的發展。但是隨著新的藝術思潮的湧動，促使一些反官方潮流的藝術聯盟出現，這代表了 19 世紀藝術家自我意識的覺醒。1855 年，巴黎萬國博覽會拒絕展出庫爾貝的作品，於是庫爾貝撤回了作品，開設展覽展出自己的 40 幅油畫，並且發表了現實主義宣言，倡導創作應如實表現時代的風俗、思想和面貌。庫爾貝成為 19 世紀法國現實主義美術的領軍人物。

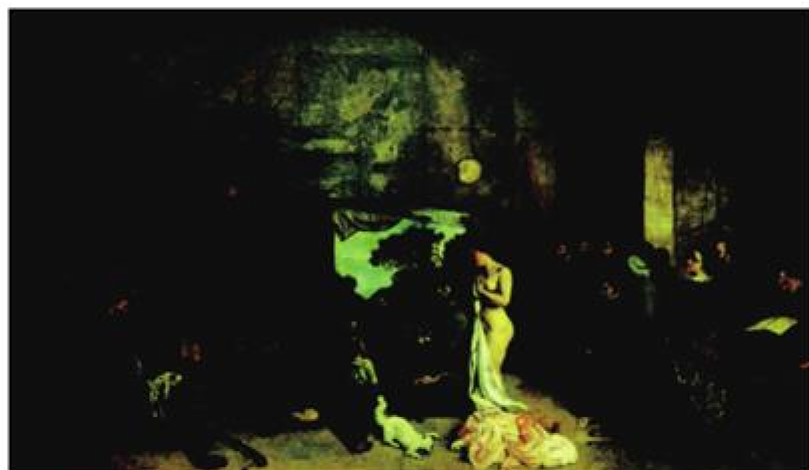
居斯塔夫・庫爾貝（Gustave Courbet, 1819—1877）（圖 7-13）出生於法國東部，為人自負高傲，作風我行我素。他曾經遊歷過巴黎和荷蘭，喜愛里貝拉、維拉斯奎茲和哈爾斯的作品風格，與巴黎當時擁有進步思想的知識分子往來密切，瞭解人民疾苦。在創作中他堅決反對懷古傷今的學院派和沈溺幻想的浪漫主義，拋了神話、宗教和歷史主題，轉而表現市民和農民的生活。


圖 7-13 居斯塔夫・庫爾貝

庫爾貝政治傾向鮮明而激進，一度受到政治迫害而流亡，但對於現實主義的創作理念卻一生堅持。他使用傳統的繪畫技法，卻有所創新，用筆粗獷豪放，總是將所要表現的形象處理得如雕塑一般結實雄壯。巨大的尺寸上畫刀和畫筆並用，令其作品剛勁有力，觸感和堅實感十足，在給觀者造成壓迫感的同時縮短了觀者和畫面的距離。其代表作有《石工》《奧南的葬禮》《畫室》《篩麥女》等。

《畫室》全名為《我的畫室・概括我七年創作生活的真實寓言》，畫面中繪製了眾多富有寓意的人物。中間位置刻畫的是正在描繪故鄉風景的畫家本人，身後站立著一個樣貌古典的女性人體模特，左側描繪了社會的三教九流，包括神父、猶太教徒、失業者、商人、妓女、乞丐、丑角、獵人和掘墓人等，這裡有「人民、憂愁、貧困、財富、損害者和被損害者，還有那些生活在死亡邊緣的人們」，右側表現的是庫爾貝的「同道、朋友們、工人們、熱愛世界和熱愛藝術的人們」，包括哲學家蒲魯東、詩人波德萊爾、評家商弗勒里、收藏家魯阿、音樂家普羅馬埃。畫面構圖複雜，雖然含義令人費解，但對人物的描繪卻真實生動，對於光影的處理光感強烈，而繪製的脫落在地板上的粉紅色衣服顯

示出庫貝爾高超的駕馭靜物題材作品的能力。（圖 7-14）


圖 7-14 畫室油畫庫爾貝

・杜米埃和米勒

奧諾雷・杜米埃（Honoré Daumier, l808—1879）（圖 7-15）是法國的諷刺畫家、油畫家，批判現實主義的創始人之一。他出生於馬賽的玻璃工家庭，小時候家境貧寒，後遷居巴黎。他的藝術創作首先從石版畫創作開始，逐漸多方面綜合歷代大師的創作手法，選取最敏感的社會問題和現實中最迫切解決的政治素材。他一生畫了大約 4000 幅漫畫，1820 年代末，杜米埃開始以嚴肅的判態度創作，代表作包括《展覽前夕》《小偷與法官》《高康大》等。1840 年代末，杜米埃更多地進行油畫創作，作品中展現了靈動的線條和單純的明暗處理方法，形象也帶有誇張變形的成分，如《逃亡者》《堂・吉訶德》和《三等車廂》等。

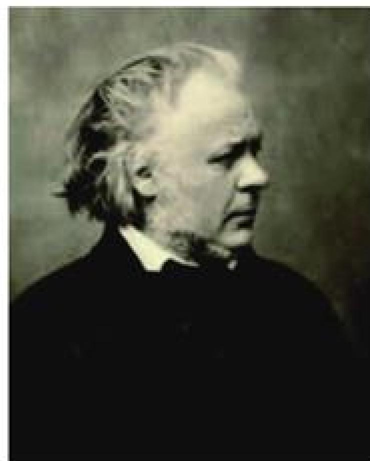

圖 7-15 奧諾雷・杜米埃


圖 7-16 尚 - 法蘭索瓦・米勒

尚 - 法蘭索瓦・米勒（Jean-Francois Millet, l814—1875）（圖 7-16）出生在諾曼底半島的格魯契村的農村家庭，在農田間長大，20 歲開始進入朗格魯畫室學習，後成為德拉洛什的學生，並掌握一些古典繪畫的技法，35 歲時定居在巴比松。


圖 7-17 拾穗者 油畫 米勒

米勒熱愛農民和田間生活，他塑造的農民形象崇高、莊嚴，充滿了紀念碑式的肅穆感，反映出人道主義精神。形式上他追求渾然一體的表現效果和畫面整體的和諧統一，但藝術語言卻平靜恬淡。他使用概括的方法造型，筆下勾勒的形象具備雕塑的體積感和堅實感，情調含蓄，色彩渾厚沈寂，整體效果質樸凝重，流淌著真摯動人的情緒。代表作有《播種者》《拾穗者》（圖 7-17）、《晚鐘》《小鳥的捕食》《牧羊女》等。

・現實主義雕塑

19 世紀，法國的現實主義美術不僅僅反映在繪畫領域，在雕塑領域中也出

現了奧古斯特．羅丹這樣偉大的雕塑家。


圖 7-18 奧古斯特．羅丹

奧古斯特．羅丹（Auguste Rodin, 1840—1917）（圖 7-18），出生在巴黎拉丁貧民窟貧困的基督教家庭，曾師從動物雕刻家巴耶，後來他的才華被艾瑪爾神父發現，得到幫助。《塌鼻樑的男子》是羅丹藝術的一個轉折點，這件作品強調了人物臉部的起伏和特點。他所追求的美感是本質與自然的結合，並認為藝術、宗教與自然可以融合一體，雕塑之美則是體現生命力和愛。羅丹以現代的醜反對傳統學院派理想的美，突出了塑痕的用途，增加不同光線下帶來的投影效果，在展現對比效果的同時強化了雕塑的視覺語言和衝擊力。


圖 7-19 巴爾紮克像 青銅 羅丹

羅丹為巴黎裝飾藝術博物館製作的大門裝飾雕塑是其創作生涯中重要的作品之一。他以但丁的《神曲》為主題，塑造了規模宏大的《地獄之門》，其中設計了 186 個形態各異的人物，包括烏穀利諾啃咬他死去的孩子，與維吉爾緊緊相偎的但丁，淫蕩者的擁抱，等等。但丁《神曲》中提及的幻想中的奇怪形象都被直觀地展示出來，巨人、海怪、肯陶洛斯、山精和那些罪惡的幽靈、異教神……成串的人體相互交接、扭曲一團。《個幽靈》雕塑被放置於門的上部，手臂伸直指向這罪惡的深淵，門框正中是精彩的《思想者》。《地獄之門》展現了豐富的空間和表現上的寫意性，很好地體現了雕塑與環境的關聯和互動。


圖 7-20 愛德華．莫內

羅丹的大量作品都是受到非議的，如《青銅時代》《思想者》《加萊義民》等作品，評論界褒貶不一，其中備受爭議的當數他為法國 19 世紀文學巨匠巴爾紮克雕塑的立像（圖 7-19），羅丹塑造的巴爾紮克是個夜間漫步的形象。巴爾紮克習慣於夜間穿著睡衣工作，所以羅丹讓他披著睡衣在星空下沈思，那寬大的睡衣包裹著屹立的巨人。作品完成後，他開始遭到謾罵，甚至有人比喻這是「裝在麻袋裡的癩蛤蟆」，還有人認為巴爾紮克像是 19 世紀末頹廢風氣和精神錯亂的象徵。面對這一切批評、指責，羅丹卻說：「我的巴爾紮克像，他的動態和模樣使人聯想到他的生活、思想和社會環境，他與社會生活是不可分離的，他是個真實的活生生的人。」羅丹塑造的長袍中的巴爾紮克，睿智與洞察力全部通過面部體現，摒棄了所有其他元素，將極大的熱情賦予這個看似平靜的身體。

羅丹的藝術對 19 世紀末到 20 世紀初的歐洲雕塑發展有著重要的影響，他的學生以埃米爾．安托萬．布德爾（Emile Antoine Bourdelle, 1861—1929）、阿里斯蒂德．馬約爾（Aristide Maillol, 1861—1944）最為著名。馬約爾被譽為「北方的羅丹，南方的馬約爾」，他主張女性雕塑應該保持一種發端於古希臘羅馬的藝術的淨化，倡導原始曲線的美感，將女性人體比喻為自然的一個部分，既律動又富有象徵性，代表作有《地中海》《河流》《夏》等。馬約爾追求人體裸露之美和自然之美的一致與和諧，作品帶有象徵主義色彩。

印象主義美術

印象主義美術產生於 1860 年代至 70 年代，既沒有美學理論，也沒有任何既定綱領。這個流派主要受當時的光學和視知覺心理學的研究以及色彩理論發展的影響，是繪畫色彩的一次徹底的革命。印象派畫家擺脫了繪畫主題的奴役，主張室外寫生，力求直接描繪自然光線下的萬物。他們從荷畫派、維拉斯奎茲、透納和康斯特勃以及日本版畫和原始藝術之間尋找經驗，強調直接感受、瞬間印象和氣氛渲染。在色彩的運用上，印象派否定固有色，強調光源色、條件色，排除黑色，用色彩的冷暖和對比代替了明暗。

· 早期印象主義畫家

法國印象主義畫家最著名的是愛德華．莫內（douard Manet, 1832—1883）（圖 7-20），他也被視作印象派的精神領袖。莫內的繪畫在一定程度上保留了法國傳統繪畫的因素，對古典的手法和繪畫方式並不反對，但是我們可以從他的代表作品《草地上的午餐》和《奧林匹亞》之中看到一種創新性。《草地上的午餐》安排了一個在現實生活中無法實現的場景，一個裸女坐在兩個衣冠楚楚的法國現代男子之間，人物和色彩的明暗色調都充滿著鮮明的對比關係，這件作品可以看作是畫家對色彩之間的對比性做出的一次大膽的實驗。《奧林匹亞》的畫面表現了一個現代感十足的裸女腳上穿著時髦的高跟鞋，斜躺在學院派藝術家習慣描繪的床幔之上，表情俏皮，這可以看作是對古典藝術的一種諷刺，也可以映射出藝術家全新的表現手法和構思。莫內強調了人體的輪廓線，使線條簡明且流暢，表現對象的體積感變弱，裝飾性和形式感卻得以增強。

克洛德．莫奈（Claude Monet, 1840—1926）（圖 7-21）是最典型的印象主義畫家，他的童年在勒阿弗爾的一個港口城鎮度過，曾經進入過格萊爾畫室學習。莫奈傾心於風景畫題材，更為自然中變幻莫測


圖 7-21 克洛德．莫奈

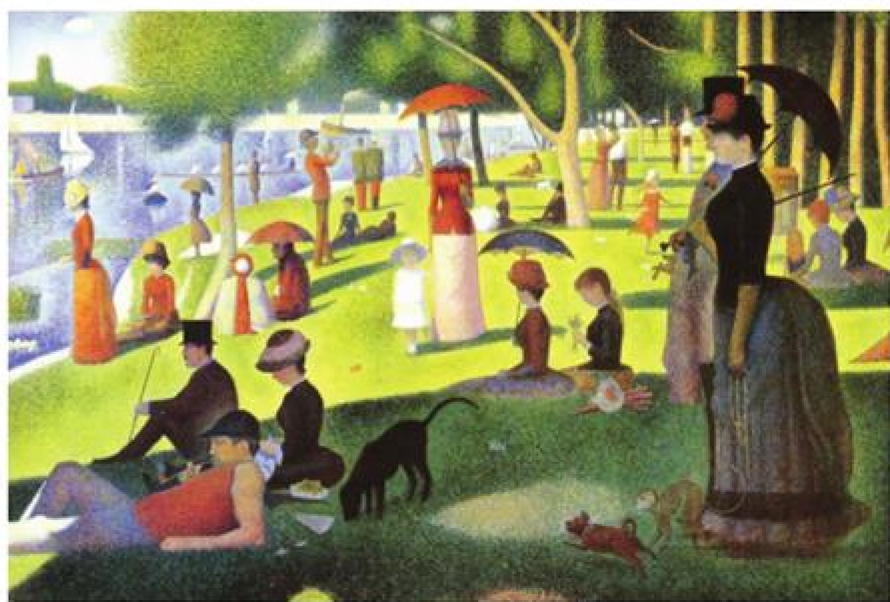

圖 7-22 日出．印象 油畫 莫內

的光線和色彩著迷。他喜愛觀察自然景色的變化，捕捉陽光、大氣在不同時間段體現出的千差萬別的氛圍與色調之美。因此，莫奈曾經不厭其煩地畫不同時間和光線下的同一景物，創作了《稻草垛》《魯昂教堂》等。其代表作《日出．印象》（圖 7-22）顯示出一種新的繪畫風格，在畫面中景物的輪廓和實感消失了，變得模糊，取而代之的是一片光色跳躍、顫動，水波閃爍的繽紛景象。

晚年的莫奈創作了《睡蓮》組畫，將畫面浮光掠影的效發揮到極致，並且流露出抽象的傾向，畫面顏料薄厚使用自如，甚至使用原色來實現作品強烈的色彩對比和衝擊效果。

・ 新印象主義

新印象主義產生在 1880 年代中期，是印象派中的另一種藝術傾向，也是對印象主義的修正和科學化。新印象主義畫家通過原色在畫面上的科學排列，讓視覺獲得混合的色彩效。新印象主義的倡導者是喬治．修拉（Georges Seurat, 1859—1891）。他運用的筆觸是圓形小點，故人們稱他為點彩派畫家。修拉潛心研究關於色彩學的著作，試圖把感覺加以綜合上升到理性分析，變成科學的表現形式。他的畫尺寸很大，雖然數量不多，卻佔有重要地位。因為這些精心設計的作品表現出對幾何學和形式結構要素的關注，預示了 20 世紀抽象藝術家的創作。修拉的代表作是《大碗島星期天的下午》（圖 7-23）。


圖 7-23 大碗島星期天的下午 油畫 修拉

・ 後印象主義

19 世紀末，後印象主義畫派確立，這個流派改變了人們對傳統繪畫的看法。後印象主義畫家不再滿足於客觀再現和追求外光和色彩，開始強調抒發創作者的自我感受，表達主觀感情和情緒。

後印象主義重視形和構成形的線條、色塊和體積，強調繪畫不是科學而是藝術，形象要有別於生活物象。為此，後印象畫家不惜誇張、變形，追求內心

化和個性化。要表現不因時間而改變其特質的「永恆」，一幅畫不再是視覺再現的產物，而是以視覺為契機，對自然做一種精神解釋，即主觀表現。代表性的人物包括：保羅．塞尚、文森．梵谷、勞特累克、亨利．盧梭等。

法國畫家保羅．塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）是後印象主義的重要人物，他出生在法國南部普羅旺斯的埃克斯。與印象主義者注重描繪轉瞬即逝的視覺感受的意向相反，他試圖實現一種新的堅實結構，併力求對所見事物進行高度理性的綜合。從這個意義上說，20 世紀的藝術通常被認為「從塞尚開始」，他成為立體主義的先驅和 20 世紀各種理性化抽象藝術的開拓者。

塞尚的繪畫在某種程度上保留了古典的形式觀念，並且倡導一種古典的、穩定的構圖方式。在沒有完全摒棄古典主義傳統的同時，塞尚也是一把開啟現代藝術的鑰匙，被人們稱為「現代藝術之父」。

塞尚的作品主要為靜物畫、風景畫和肖像畫，在他創作的靜物畫中我們可以看到經過簡單幾何化處理的古典式的形體和構圖以及單純富有活力的色彩。他的風景畫代表作《縊死者之家》（圖 7-24）中，古典式風景畫的空間感消失了，遠景、中景和近景被處理成無空間性的平面效果，房屋、樹木則採用堅實的體塊造型，使用濃厚的色塊進行描繪，被表現的對象成為了永恆的存在。塞尚晚年的風景畫《聖維克多山》體現了畫家對創作方式的新的實驗。他分解了體積，並且令色彩漂浮於物體之上，失去了創作者的視點和靜物的真實性，利用色彩和筆觸構築出一件奇妙自由的「綜合了古典主義與浪漫主義」的現代性的佳作。


圖 7-24 縊死者之家 油畫 塞尚

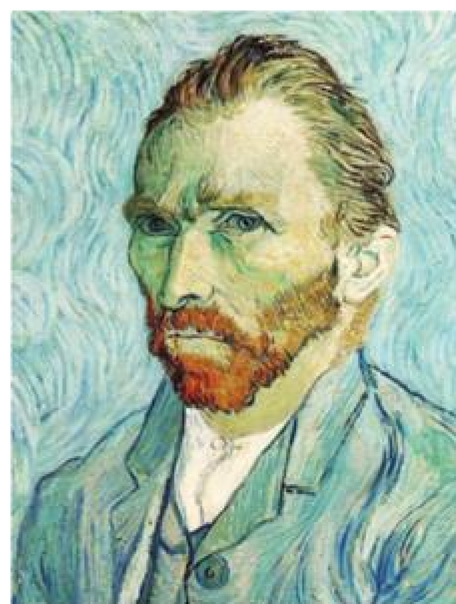
塞尚的造型和對物體新的形態的分解構築方式對於 20 世紀現代繪畫發展意義重大，預示著一場新的造型領域革命的產生。

與塞尚熱衷於探討新的空間和造型方式不同，後印象派還有一些畫家認為創作應該最大限度的表現主觀情感，因為構成畫面的諸多元都帶有情緒性和表現性。最主要的代表性畫家是高更和梵谷。

法國畫家保羅．高更（Paul Gauguin, 1848—1903）的個人經歷是豐富多彩的。他厭惡都市生活和商業中的爾虞我詐，傾心於原始的環境和藝術，努力擺

脫古典、文藝復興、寫實主義等一脈相承的強大傳統，主張繪畫的抽象性，並且一直在思考形、色和線的抽象意義。高更反對單純地模仿自然，提倡從精神層面去利用大自然，借助對自然觀察誘發的想象來獲取抽象性。代表作《我們從哪裡來？我們是誰？我們到哪裡去？》之中展現了一個宗教意境與原始現實結合的場景，空間和形體的透視性喪失，取而代之的是平面且具有裝飾性的色彩。非洲黑人木雕、古埃及壁畫、波斯掛毯和東方藝術中的裝飾風格都被高更應用到他的創作之中，他創造出了一種帶有濃鬱原始味道、具備神秘色彩和象徵意義的畫風。

荷蘭畫家文森・梵谷（Vincent van Gogh, 1853—1890）（圖 7-25）出生在荷蘭，曾做過美術公司職員、教師、牧師。1880 年起開始從事繪畫創作，1886 年來到巴黎，結識了勞特累克、高更、畢沙羅、塞尚、修拉等人，迅速成長為個性化的印象主義畫家。


圖 7-25 文森・梵谷

梵谷的一生貧窮而痛苦，藝術成為他抒發情緒和同情之感的實際手段。他早期的作品《吃馬鈴薯的人》表現的便是貧苦的農民一家，在完成一天辛苦的勞作之後圍坐在桌子邊吃只有馬鈴薯和苦咖啡的晚餐。這件作品沒有描繪精緻的形象，沒有光滑的畫面效果，但是觀者仍然可以從這些誇張的人物形象和寬大的手指關節來體會農民生活的艱辛，讓人彷佛置身於這個熱氣繚繞的擁擠的屋子，體味那雖然寒酸卻醇美的馬鈴薯香氣。1888 年，梵谷來到了法國南部的阿爾，這個階段是他藝術風格形成的時期，並且繪製了大量的跟樹木、草叢、道路、房舍、收穫場景和人物面容有關的作品。梵谷強調表現主觀感受和熾熱的情感，習慣使用純度很高的色彩進行創作，畫面明亮、鮮艷。他發展了點彩派的點狀筆觸，形成了恰如旋風般的條狀筆觸，便於演繹本身強烈的個性和情緒，代表作品有《阿爾的梵谷臥室》《向日葵》等。由於梵谷受到精神問題的反復折磨，因被送至聖雷米精神病院治療，病情穩定的時候他便畫一些院子、田間收穫和自畫像。時他創作了重要的作品《星夜》（圖 7-26），夜晚的天空和被夜色籠罩的景色在梵谷的筆下呈現了一種奇特的狀態，月亮、星星和想像出來的彗星都被描繪成旋轉的黃色漩渦，成為一束束遊蕩擴散的光線，遠處和近處的房屋、樹木都如火焰一般，這火焰便是藝術家情感迸發出的感情烈焰。梵谷的藝術還一度受到日本浮世繪藝術的影響，這種影響反映在他後期創

作的自畫像當中。

梵谷的創作情感熱烈、直白，依靠色彩締造明亮而直觀的畫面效果。這種創作方式影響了 20 世紀的繪畫流派，尤其被野獸派的畫家所推崇。

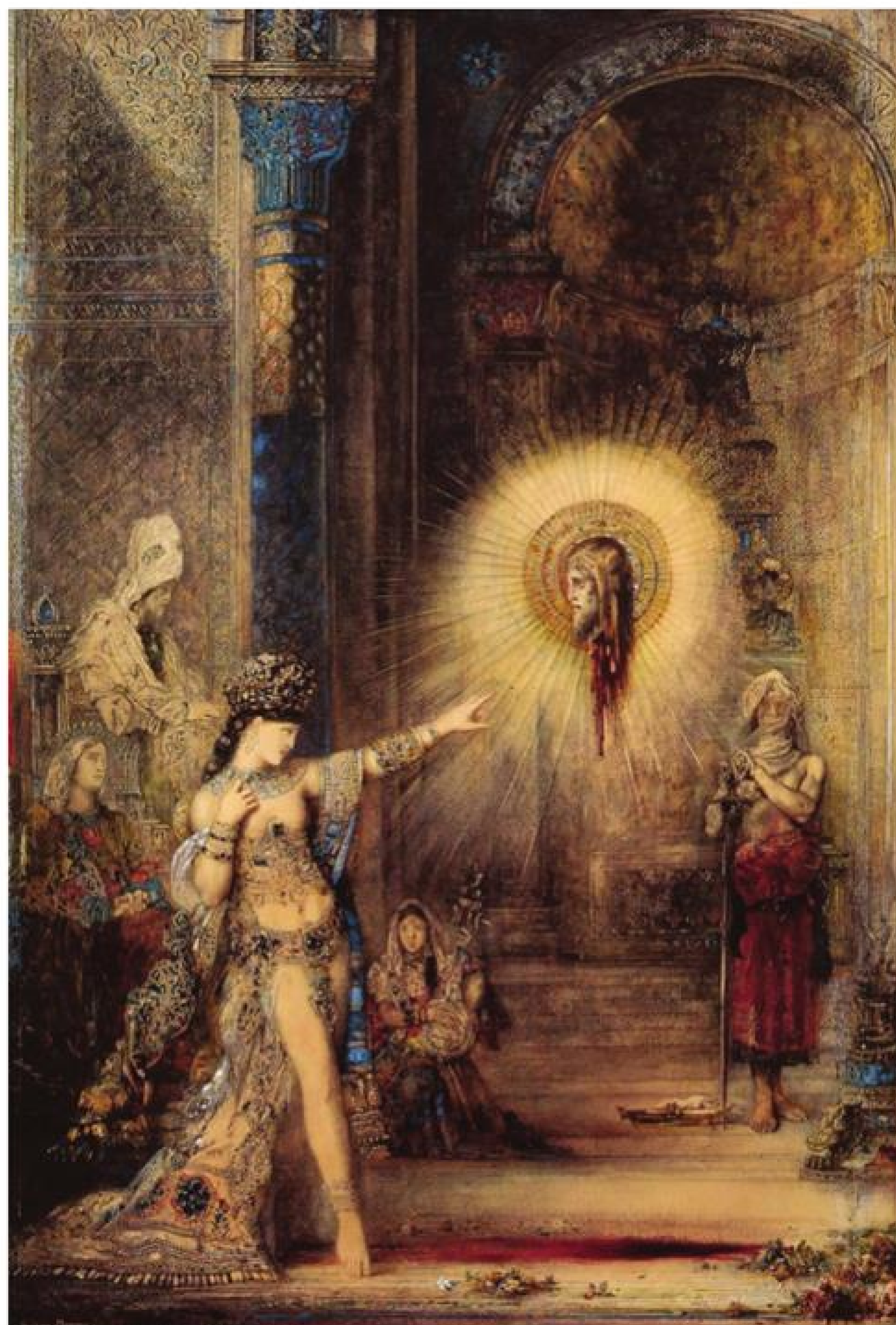

圖 7-26 星夜 油畫 梵谷

其他的後印象主義代表畫家還包括依靠線條造型強調畫面總體氣氛的畫家勞特累克和帶有典型原始主義傾向的畫家亨利・盧梭等。後印象主義的理論和實踐豐富了藝術語言和創作方式，這次藝術革命導致西方繪畫同自文藝復興以來的傳統開始決裂，並引發了 20 世紀藝術翻天覆地的變化。

・象徵主義

在歐洲繪畫史上，19 世紀下半葉的一個重要特色是詩歌與繪畫的互融。象徵主義便是具備該特色的代表性流派之一。象徵主義繪畫發端於法國，活躍於 1885 年至 1900 年，與 1880 年代中期的法國文學，特別是詩壇的象徵主義運動有密切關係，代表畫家有皮維・德・夏凡納、居斯塔夫・莫羅和奧迪隆・雷東。

皮維・德・夏凡納（Puvis de Chavannes, 1824—1898）為許多公建築創作裝飾壁畫。他的油畫作品也具有濕壁畫的特點，創造了一種淡色平塗、簡練單純、氣氛恬靜、節奏分明的裝飾風格，多描繪寓意性的情節和源自古代的題材，具備學院派的特點。畫面元素採用類似考古發現般非真實的處理方法，強調理性的、抽象性的統一，代表作有《文藝女神們在聖林中》。


圖 7-27 施洗約翰的頭在顯靈 油畫 莫羅

居斯塔夫・莫羅（Gustave Moreau, 1826—1898）是象徵主義繪畫的中心人物，

他比夏凡納更大膽地使用象徵符號，甚至觸及最怪誕的題材，代表作有《在希律王面前跳舞的莎樂美》《施洗約翰的頭在顯靈》（圖 7-27）等。

奧迪隆．雷東（Odilon Redon, 1840—1916）在美學上主張發揮想像而不是依靠視覺印象。1870 年代末，他開始創作石版畫，創作了近 200 幅，總標題為《在夢中》，差不多完全以單色作素描和版畫。法國作家於斯曼稱雷東的畫是「病和狂的夢幻曲」。

象徵主義具有革新性，其意義在於產生了一種新的、更接近現代的藝術哲學。雖然印象主義繪畫與象徵主義繪畫差不多同時出現，但前者是「模仿自然」的繪畫傳統的最後階段，而後者的主要特徵則發展於印象主義之後，它的出現是歐洲藝術從傳統主義向現代主義過渡的起點。

二、19 世紀歐洲其他國家美術

19 世紀是歐洲藝術發展均衡的一個時期。法國依舊是歐洲藝術的中心，但是其他國家的藝術發展也呈現出一派繁榮景象，各個國家具備民族特點的畫派相繼形成並漸趨成熟。

19 世紀英國美術

19 世紀初期，英國的風景畫由水彩開始發展為油畫，出現了影響歐洲大陸的風景畫大師，拉斐爾前派的繪畫也使英國繪畫進入了一個新的時期。

・英國浪漫主義風景繪畫

在英國，浪漫主義美術從 18 世紀下半葉就發展起來，並延續到 19 世紀。生於瑞士的英國美術家亨利希．菲斯利（Henry Fuseli, 1741—1825）的作品中已流露出鮮明的浪漫主義特點。英國詩歌史上偉大的詩人之一威廉．布萊克（William Blake, 1757—1827）則被視為早期浪漫主義的代表，而他的繪畫作品不拘成法，充分發揮自由的想像和激情。這些寓意深刻的作品，表達了一種神秘的、宗教的情緒，體現出對現實的不滿和對理想世界的追求，如《善良天使與邪惡天使爭奪孩子》。

浪漫主義的另外一個特點是喜歡並歌頌自然。這種特徵並不單單反映在英國詩人華茲華斯等人的作品之中，也體現在英國傑出的風景畫家波寧頓、康斯特勃和透納的創作中。

理查・帕克斯・波寧頓（Richard Parkes Bonington, 1802—1828）是英國 19 世紀著名的風景畫、歷史畫和石版畫家，1817 年去到法國，曾經跟隨格羅學畫。他定浪漫主義風格，因此與法國眾多浪漫主義畫家建立了聯繫。波寧頓的作品採用抒情的語調描繪真實的風景和歷史題材，細膩地表現具有地方特色的風景，力求使人物性格更加鮮明和生動。

約瑟夫・馬洛德・威廉・透納（Joseph Mauord William Turner, 1775—1851）（圖 7-28）尤以光亮、富有想像力的風景及海景畫而聞名於世，與康斯特勃並稱為「真正使英國風景畫擺脫荷蘭、法國或義大利繪畫影響而走上自己獨立道路的兩個人」。透納一生創作了幾千幅素描、雕版畫、水彩畫及油畫，對光線及色調的興趣超過對形體的塑造。他傾心於觀察大自然，描繪大海的光色和空氣的變化，並通過具有浪漫主義感情的特殊手法來創新再現色彩，還善於描繪光與空氣的微妙關係，尤其對水氣瀰漫的處理有獨特的方法。（圖 7-29）


圖 7-28 約瑟夫・馬洛德・威廉・透納

約翰・康斯特勃（John Constable, 1776—1837）是 19 世紀最偉大的風景畫家之一。1776 年 6 月出生於英國薩福克郡一個優美的小山村，這裡成為他創作靈感的源泉，家鄉的房屋、田野、樹林、車、馬、狗和人物，都成為他描繪的對象。他曾師從當時的一位業餘風景畫家喬治・博蒙特學畫，1799 年，考入英國皇家美術學院，之後入選皇家美術學會。大約在 1824 年，他的作品引起法國畫壇的重視，收穫榮譽，可謂大器晚成。


圖 7-29 販奴船 油畫 透納

康斯特勃留戀家鄉田園景色之美，主張將精神性和自然保持一致，代表作有《乾草車》《麥田油畫》《斯特拉福特磨坊》《水閘》《斯托爾小景》等。他拋棄了學院派經常使用的褐色調子，推崇表現光色，恢復了自然界中的青草和樹木的自然色彩風貌，極具地方色彩。《乾草車》是其作品中最富有詩意的一件，描繪了地道的英國鄉村風光，畫面色彩絢麗，景色恬靜優美。

・拉斐爾前派

這是英國近代畫史上的一個重要流派，產生於 19 世紀中葉。當時一部分小資產階級知識分子思想處於混亂狀態：有人否定現實，有人悲觀厭世，更有部分人轉而贊美中世紀，躲進了基督教神學觀念裡，這種情愫影響了整個英國

藝術界。它反映了英國工業化時代人們的傳統生活方式與現實生活准則的尖銳矛盾。拉斐爾前派畫家認為義大利文藝復興前期的繪畫要更真摯和率直，對照英國學院裡提倡的那些以拉斐爾為楷模的學院主義繪畫來看，拉斐爾之前的那些無所依循的畫家的作品更值得去追尋。他們的想法比較激進，但都使用傳統的寫實手法，採用象徵的或充滿詩意的歷史、文學和神話傳奇題材來使畫面形象具有一定的教誡作用。此畫派存在時間很短，只維持了短短幾年。

受到拉斐爾前派影響的畫家包括阿圖・休斯（Arthur Hughes, 1830—1915）、弗雷德里克・桑迪斯（Frederic Sandys, 1829—1904）、伊芙琳・德・摩根（Evelyn de Morgan, 1855—1919）等人，以及福特・馬多克斯・布朗（Ford Madox Brown, 1821—1893）。福特・馬多克斯・布朗實際上沒有加入此畫派，但畫風被認為是最接近拉斐爾前派精神的。

1856 年後，但丁・加百利・羅塞蒂（Dante Gabriel Rossetti, 1828—1882）成了拉斐爾前派風格的領導者，並且隨後影響了威廉・莫里斯（William Morris, 1834—1896）及愛德華・伯納・瓊斯（Edward Burne Jones, 1833—1898）。約翰・埃弗里特・米萊斯（John Everett Millais, 1829—1896）卻於 1860 年後拋棄了拉斐爾前派原則，轉而重拾雷諾茲學院派的古典風格。

從整體上來講，拉斐爾前派在某種程度上受到了浪漫主義的影響，他們認為自由和個人責任不可分離。但是他們更加著迷於中世紀文化，堅信中世紀文化有著後來的時代所失去的正直精神和創造性。原本拉斐爾前派的畫家認為中世紀文化的精神與現實主義可以融為一體，但是後來由於強調中世紀文化的觀點與強調獨立觀察自然狀態的現實主義產生了衝突，畫派便產生兩個方向：現實主義派由威廉・霍爾曼・亨特（William Holman Hunt, 1827—1910）和米萊斯領導，中世紀派則由羅塞蒂和莫里斯等追隨者領導。不過衝突並不是完全的，兩派都相信藝術的實質是心靈上的，反對庫爾貝唯物的現實主義以及印象派。

亨特和米萊斯的作品寫實性強烈，並且強調哲理性和世俗性。為了復興 15 世紀藝術光輝的色彩風格，他們發展了一種繪畫的方法，即用稀薄的透明顏料覆蓋在潮濕的白色表面上，以此讓顏色保持如寶石一般的透明度和清晰度。

羅塞蒂則是歐洲象徵主義的先驅。他個性強烈，無視當時的傳統，但好動和缺乏耐心使他的繪畫基礎訓練掌握得不夠系統，繪畫有美中不足的缺陷，好像腦中浮現優美旋律但不懂得音階的音樂家一樣。塞蒂輕視風景畫主題，不願意詳細描繪細節。他的作品中水彩佔了絕大部分，畫面常常流露一種病態的美

感和柔弱的精神性，如油畫《受胎告知》(圖 7-30)。


圖 7-30 受胎告知 油畫 羅塞蒂

19 世紀德國美術

19 世紀的德國由於剛剛結束了領土長期分裂的局面，政治、經濟各個方面得到迅速發展，給藝術帶來了勃勃生機，許多有影響的畫派相繼出現，令沈寂了兩個世紀之久的德國造型藝術再次獲得了興旺的機會。

・19 世紀德國浪漫主義繪畫

19 世紀上半葉浪漫主義在德國佔主導地位。就其表現的題材和採用的藝術手法而言，可以分為浪漫主義風景畫派和拿撒勒人畫派。

・浪漫主義風景畫派

18 世紀下半葉和 19 世紀上半葉，德國浪漫主義文學和音樂閃耀著極其奪目的光彩。1820 年代，描繪哥德式教堂、墓地、日夜和廢墟等景物的風景畫迎來發展的熱潮，出現了早期的浪漫主義風景畫派。代表畫家包括卡斯帕・大衛・佛烈德利赫（Caspar David Friedrich, 1774—1840）、菲力浦・奧托・龍格（Philipp Otto Runge, 1777—1810）、卡爾・古斯塔夫・卡魯斯（Carl Gustav Carus, 1798—1869）、約翰・克利斯蒂安・克勞森・達爾（Johan Christian Claussen Dahl, 1788—1857）、卡爾・布萊辛（Karl Blechen, 1798—1840）等。

佛烈德利赫是當時浪漫主義風景畫派中最優秀的一位。他的風景畫富有想像力，其 1808 年公開的作品《台岑祭壇畫》首次以風景畫的方式表現了祭壇畫，這是個大膽的嘗試，畫面湧動著寧靜而樂觀的氣氛。弗里德里希早期的油畫作品色彩比較單調，呈現黃褐色，後期作品色彩漸漸豐富，情調性日漸加強，有些作品則表現悲壯的激情。

龍格是德國 19 世紀早期浪漫主義風景畫派另一位繪畫大師。早年曾先後在丹麥哥本哈根美術學院和德累斯頓美術學院學習，主要的藝術活動在漢堡。他的作品充滿了奇思妙想，充分發揮了宗教想像力，以高昂的情緒歌頌新的生命力，卻始終立足於現實之上，具備積極、蓬勃的傾向，代表作有《穿藍衣的

自畫像》《一天的時間》等。龍格還是一位重要的藝術理論家，1810 年著有《色球，或者所有的調配顏色的相互關係的構成》一書，對油畫色彩的發展產生一定的影響。

・ 拿撒勒人畫派

這個流派被視為浪漫主義的另一種傾向。拿撒勒（希臘文）是聖經中所稱的耶穌故鄉。19 世紀初，一些德國畫家極力推崇復興德國中世紀宗教藝術和 15 世紀義大利繪畫藝術，他們學習義大利畫家，如安吉利柯、馬薩佐和拉斐爾以及德國的杜勒等，作品都以宗教故事、神話為題材，風格有明顯的復古傾向和神秘主義色彩。其代表畫家有彼得・馮・柯內留斯（Peter von Cornelius,1783—1867）、約翰・弗里德利希・奧韋爾貝克（Johann Friedrich Overbeck, 1789-1869）、威廉・沙多夫（Wilhelm Schadow, 1788—1862）等。

・ 現實主義

德國的現實主義是隨著工業革命的發展而興起的，開始於 1840 年代，在 19 世紀 50 至 70 年代達到繁盛時期。代表畫家有阿道夫・門采爾（Adolpyh Menzel, 1815—1905）（圖 7- 31）、馬克思・利伯曼（Max Liebermann, 1847—1935）等。


圖 7-31 阿道夫・門采爾

門采爾是世界著名的素描大師，19 世紀德國卓越的現實主義美術大師，也是德國 19 世紀重要的歷史畫家、風俗畫家和版畫家，更是歐洲傑出的素描大師之一。門采爾一生留下約 7000 幅素描作品和 8000 多張速寫作品，取材廣泛而深刻，涉及民俗民情、自然風光、歷史、高層人物、普通人民生活、雜院、廢棄建築等，尤其對德國工業生產和工人生活的描繪，在同時代歐洲畫壇中實屬罕見。作品包括歷史畫《無憂宮的宴會》《無憂宮音樂會》《威廉一世加冕禮》，風俗畫《軋鐵工廠》《舞會晚餐》《柏林波茨坦鐵路》《陣亡烈士葬儀圖》等。


圖 7-32 軋鐵工廠 油畫 門采爾

《軋鐵工廠》（圖 7-32）是門采爾較早反映工人勞動和生活的油畫作品，也是歐洲歷史上表現工人勞作題材中最經典的一幅，畫面表現了德國 19 世紀工業革命重工業生產過程中車間的繁忙景象。這是一個鋼鐵構成的場面，機

器運轉，煙氣瀰漫，揮舞鐵鉗的操作工人正乾得熱火朝天，左邊換班的工人正在沖洗身上的污垢，右側是一組利用短暫休息時間吃麵包的工人和收拾餐具的年輕女子。構圖亂中有序，人物疏密安排得當，色調和光線的使用與畫面情感和氣氛配合十分和諧，散光源的使用令畫面達到了空前的完美。

利伯曼在 1880 年代德國政治的專制暴虐時期被迫移居到荷蘭的桑特沃爾德，他在那裡創作了許多表現勞動人民生活的油畫，如《補網女工》《牽著山羊的婦女》《荷蘭村街》《織麻女工》等。作品以新穎別緻的構思和筆調描繪了深沈動人的形象，是德國現實主義繪畫極佳的作品。1899 年，利伯曼返回柏林並且發起旨在反對學院派的美術組「Secessio（分離派）」，以此宣揚民主主義藝術，他成這個組織的領袖（這個組織最早在慕尼克髮起，目的是宣揚「創作自由」，同時又蘊含對法國印象主義的熱情）。

《賣鸚鵡的人》是利伯曼 50 歲以後創作的油畫作品。畫面筆觸不同於前期風格，更加樸實、灑脫，以粗率的筆觸勾勒賣鸚鵡的老頭的形象，老頭手上舉著一隻綠鸚鵡正在叫賣，帽檐上立著一對鸚鵡，神情畢現，生動有趣。

・ 德國—羅馬派

19 世紀下半葉，由於工業的發展，實利主義日益影響德國美術創作。一些藝術家對資產階級審美深感不滿，對現實也表示失望，因此，許多藝術家因崇拜希臘古典藝術開始奔赴義大利，他們被稱「德國—羅馬派」。此流派的畫家以希臘神話故事題材，努力將古希臘典雅的理想和永恆的古典形象滲入當代的人物畫之中，代表畫家安塞爾姆・費爾巴哈（Anselm Feuerbach, 1829—1880）。

・ 象徵主義

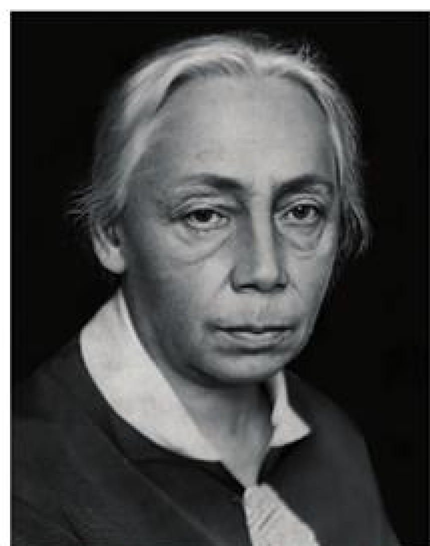
象徵主義的發源地是法國，19 世紀末，英國文學的唯美主義運動倡導藝術應只本身之美而存在，「藝術而藝術」的思想對象徵主義繪畫產生了重要影響。1880 年代到 90 年代，象徵主義思潮在德國興起，象徵主義藝術家強調表現主觀精神世界，常常使用象徵、寓意等手段來表現黑夜、死亡、夢境。他們追求畫面的神秘性，力圖實現怪誕和恐怖的效果，以此體現世紀末知識分子內心的苦悶。德國象徵主義代表畫家包括阿諾德・勃克林、弗朗茨・馮・施圖克等。

勃克林的藝術主要受到德國哲學中悲觀主義的影響，雖然以風景畫主，但是他的作品卻不是來自於自然實景，而是出自想像和夢境，常常在畫面中的山坡、海洋之中點綴神話才可見到的神奇形象，具有神秘奇幻色彩和浪漫主


圖 7-33 死之島 油畫 勃克林

義的氣質。代表作《死之島》（圖 7-33）表現的是希臘的科孚島，畫面充滿恐怖神秘的氣息，整體流露出一種憂鬱、頹廢、苦悶、孤獨、徬徨的情緒。

勃克林的繪畫高貴卻古怪，憂鬱卻深邃，他的表現方式和創作手法直接影響了凱綏．珂勒惠支（Kaethe Kollwitz, 1867—1945）（圖 7-34）和 20 世紀的「形而上」畫派，也是德國繪畫傳統形式向現代形式過渡過程中的重要人物之一。


圖 7-34 凱綏．珂 勒惠支

施圖克曾師從勃克林，他試圖將音樂與繪畫聯起來，創造出具備夢幻般和聲的美術作品，使畫面節奏感十足，並且以音樂術語作品命名。

・19 世紀德國版畫

在 19 世紀末至 20 世紀上半葉，德國出現了一位傑出的女性版畫家凱綏．珂勒惠支。她出生在德國東普魯士，從小閱讀了大量的古典文學作品，藝術上受到馬克斯．克林格爾（Max Klinger, 1857—1920）的影響，同情無產階級和人民大眾。俄國十月革命之後，她便成為革命無產階級的熱烈擁護者。

珂勒惠支的作品取材來自於小說、戲劇和戰爭內容，大部分反映的是現實生活。她繼承了德國古老的版畫傳統，並在此基礎上以創新的姿態出現，由過去追求的完整性向情感的表現性和形式感方向發展，在具備表現主義因素的同時推進和豐富了版畫的創作語言。

代表作品《織工的反抗》《農民起義》《暴動》等版畫組畫，塑造了奮起反抗的被壓迫人民的形象。1910 年，珂勒惠支開始致力於雕塑創作，由於反動勢力的壓迫，這時期的創作處於一種停滯狀態。十月革命之後，她先後完成了木刻版畫《哀悼李蔔克內西》（圖 7-35）和銅版組畫《戰爭》等，版畫造型個性化十足，具有強烈的生命力和表現力。畫家採用精簡的構圖，利用每一個局部

竭盡全力地發揮情感的作用，並以尖銳的形式表現資本主義制度下工人階級的悲慘命運，傳達出勇於爭的精神實質。

在歐洲女性藝術家之中，珂勒惠支是社會民主主義的宣傳家，她具備非凡的膽識和剛烈的性格，堅定不移地將創作與德國工人運動聯繫在一起，其藝術作品所散髮出的魅力永久而崇高。



圖 7-35 哀悼李卜克內西 木刻版畫 珂勒惠支

19 世紀俄羅斯美術

俄羅斯的繪畫樸實、厚重、富有精神內涵和寓意，這個國家的繪畫地位大約從 19 世紀才開始確立。1812 年的抗法衛國戰爭和 1825 年的十二月黨人起義等事件不同程度地促進了人民思想的覺醒，而歐洲其他國家進行的藝術運動也讓俄羅斯藝術獲得了發展的契機。

・19 世紀俄羅斯浪漫主義

19 世紀上半葉，古典主義開始讓位於浪漫主義，而浪漫主義又遇到現實主義學派日益強勁的衝擊。俄羅斯浪漫主義美術的代表是奧列斯特・阿達莫維奇・吉普林斯基（Орест Адамович Кипренский, 1782—1836），他的作品《騎兵軍官達維多夫肖像》使他獲得院士稱號，他為普希金所作的肖像也曾受到普希金本人的高度肯定。浪漫主義的因素在風景畫家西爾韋斯特・費奧多西耶維奇・謝德林（Сильвестр Феодосиевич Щедрин, 1791—1830）的創作中也被清晰地反映出來，他畫了許多義大利景色，如《卡普里島》《海濱露臺》等，作品運回俄國，受到人們的賞識。瓦西里・特羅平寧（Василий Тропинин, 1776—1857）是 19 世紀上半葉俄羅斯重要的畫家之一，他具備紮實的油畫功底，曾畫過各個社會階層人物的肖像，為莫斯科畫派的發展奠定了基礎。

到 19 世紀上半葉，與學院派藝術聯繫緊密的畫家卡爾・巴甫洛維奇・布留洛夫（Карл Павлович Брюллов, 1799—1852）折中地吸取浪漫主義和現實主義學派的創作因素，將浪漫熱情和追求生動的現實生活美的革新氣質融入學院派的古典主義藝術之中。其代表巨作《龐貝的末日》描繪了慘劇高潮的一幕，宏偉的建築物和雕像正在墜落，人群驚慌四散，火山噴發著恐怖的火光。畫面構圖動感強烈，明暗對比明確，人物的表情和姿態無不體現著恐懼和絕望。

伊凡・康斯坦丁諾維奇・艾瓦佐夫斯基（Иван Константинович

Айвазовский, 1817—1900）是一位同樣受到浪漫主義影響的風景畫大師。他被故鄉黑海沿岸的海景所吸引，創作了超過 3000 幅的海景畫，其作品不僅表現了大海的雄偉，同時還謳歌了人對大自然的征服精神，代表作《九級浪》。

・19 世紀俄羅斯歷史繪畫 19 世紀上半葉，歷史畫創作也已向現實主義邁進，亞歷山大・安德列耶維奇・伊萬諾夫（Александр Андреевич Иванов, 1806—1858）的創作體現出這一趨勢，他的代表作《基督出現在人民面前》利用宗教題材傳達了他對社會現實問題的認識和思考。

・ 批判現實主義繪畫與巡迴展覽畫派

。批判現實主義繪畫

1840 年代以後，藝術家逐漸摒棄宗教神話題材的虛構形式，轉而去揭露他們所處社會的時弊，批判現實主義正是在這種社會條件下產生的。

巴維爾・安德列耶維奇・費多托夫（Павел Андреевич Федотов, 1815—1852）的藝術具有批判現實主義的萌芽，他短暫一生中的一半時間是在軍中服役，留下的作品不多，但是具備社會意義，如《少校求婚》（圖 7-36）、《初獲勳章者》（圖 7-37）、《年輕寡婦》等。


圖 7-36 少校求婚 費多托夫

1860 年代，民主主義美術的傑出代表是彼洛夫（1834—1882），他以批判現實主義的創作方法描繪了俄國廢除農奴制後的社會面貌，代表作有《復活節的宗教行列》《送葬》《三套車》等。他的作品畫面構思巧妙，現實主義傾向明確。彼洛夫是典型的批判現實主義美術先鋒式的人物，被譽為「莫斯科的教宗」。


圖 7-37 初獲勳章者 費多托夫

。巡迴展覽畫派

巡迴展覽畫派是 19 世紀下半葉最主要的進步藝術團體，該組織在創建之初有 15 位畫家在協會章程上簽名，其中包括彼洛夫、克拉姆斯柯依（1837—1887）、米索耶道夫（1834—1911）、薩甫拉索夫（1830—1897）、希什 金（1832—1898）、蓋依（1831—1894）等。1870 年至 1923 年，巡迴展覽畫派遵循別林斯基（1811-1848）、車爾尼雪夫斯基（1828-1889）等人的美學主張，在俄國各地舉辦了近 50 次巡迴展覽。

畫家們站在民主主義的立場上反映人民生活、歷史事件和俄羅斯美麗的大自然。列賓（1844—1930）、蘇里科夫（1848—1916）、瓦斯涅佐夫（1848—1926）、謝洛夫（1865—1911）成為巡迴展覽畫派的中堅力量，著名藝術評論家斯塔索夫（1824—1906）是巡迴展覽畫派的有力支持者，克拉姆斯柯依則是巡迴展覽畫派的組織者和思想領導，他的早期作品《荒野中的基督》表達出巡迴展覽畫派的啟蒙主義思想。但是與巡迴展覽畫派創作主流略顯不同的是，克拉姆斯柯依沒有直接描繪社會貧困現象，而是把注意力放在刻畫當代人的心理世界方面。在他看來，藝術應該體現思想性，因此他的許多畫作構思來自文學作品的啟示，其代表作有《月夜》《無名女郎》（圖 7-38）、《悲痛》等。


圖 7-38 無名女郎 油畫 克拉姆斯柯依

巡迴展覽畫派在接受過去畫家揭露性傳統的同時，使主題更加深化和開闊。他們從表現壓迫者與被壓迫者之間的社會衝突轉向表現整個階層之間的衝突，例如，米索耶道夫的《地方自治局的午餐》、薩維茨基的《修築鐵路》、馬柯夫斯基的《銀行倒閉》等。

其中最重要的畫家是雅羅申柯（1846—1898），他的作品《司爐工》吸引著人們去探求被描繪者的思想感情，進而引發對資本主義剝削的反抗。

巡迴展覽畫派在歷史題材中進行的改革對發展民族美術有著重要意義。蓋依的創作成為該畫派在歷史題材上的奠基之作，他的《彼得大帝審訊阿力克賽王子》一畫是在俄國歷史畫中首次將兩種社會力量對抗的衝突場面表現出來的傑作。到了 1870 年代，歷史畫壇又出現了瓦斯涅佐夫，他的《三勇士》把久遠傳說中的勇士用當代人的形象表現出來，是一幅膾炙人口的佳作。

在風景題材的發展中，巡迴展覽畫派同樣功勳卓著。薩甫拉索夫的《白嘴鴉飛來了》、希什金的《黑麥》及《松林之晨》、巴連諾夫（1844—1927）的《莫斯科的院落》、庫因芝（Архип Иванович Куинджи, 1841—1910）的《烏克蘭之夜》及《白樺樹林》等作品，在探求民族風景畫的創作道路上均取得了顯著的成就。

以軍事題材為主要創作脈絡的韋列夏金（1842—1904）雖然不是巡迴展覽畫派的成員，但他受到巡迴展覽畫派創作思想的影響，創作的組畫《土耳其斯坦》揭示出戰爭來的威脅，為此他的作品受到沙皇的指責。

列賓的藝術活動是巡迴展覽畫派現實主義藝術的最高成就。他對各種繪畫體裁都很擅長，但始終堅持創作以人民的作用為基調的紀念碑式繪畫，這種追求在其最初的創作《伏爾加河上的縴夫》（圖 7-39）上就明顯地表現出來。列賓對歷史題材也有深刻探索，他創作的《索菲婭公主》《伊凡雷帝殺子》和《紮波羅什人給土耳其蘇丹寫信》都鮮明地突出了歷史人物的性格特徵。列賓也是個傑出的肖像畫家，他畫的肖像畫數量達 350 件之多，例如《祭司長像》《膽怯的農民》《克拉姆斯柯依像》《斯塔索夫像》等。列賓的重要創作還包括以《不期而至》（圖 7-40）為代表的系列政治風俗畫。


圖 7-39 伏爾加河上的縴夫 油畫 列賓

蘇里科夫是與列賓並列的另一位俄羅斯民族繪畫巨匠，他的歷史畫作品體現了巡迴展覽畫派的精髓。歷史畫三部曲《近衛軍臨刑前的早晨》《女貴族莫洛佐娃》（圖 7-41）、《緬希柯夫在別留佐夫村》構圖完整，富有力度，場面宏大真實，人物心理刻畫細緻入微，深刻揭示了重大歷史事件中錯綜複雜的矛盾。


圖 7-40 不期而至 油畫 列賓


圖 7-41 女貴族莫洛佐娃 油畫 蘇里科夫

· 19 世紀末到 20 世紀初的俄羅斯美術

19 世紀末到 20 世紀初的俄羅斯美術發展處於十分複雜的階段，一些現實主義藝術家開

始拓展創作領域，並加快對新的藝術形式探索的腳步，不再過度沈迷於過

去那種過分誇張敘述性的繪畫方法，並認為這會導致色彩的局限性。同時，風景畫領域產生新的形式，即情緒風景畫，畫家們寄情於自然風光，通過景色來表現藝術家的主觀情感。代表性的畫家包括艾薩克·伊里奇·列維坦（Исаак Ильич Левитан, 1860—1900）、康斯坦丁·阿列克謝維奇·柯羅文（Константин Коровин, 1861—1939）、謝洛夫等。

列維坦是莫斯科繪畫雕塑建築學院的高材生，他確立了情緒風景畫的風格和表現方式，將自然景色人格化，並通過自然狀態來表現情緒性，達到情景交融的完美效果，代表作有《深淵》《墓地上空》等。

謝洛夫則是一位視野開闊、飽含激情和才華的藝術家。他的作品採取印象派的色彩和光感表現方式，人物造型很有新意，代表作有《少年與桃》（圖 7-42）等。

1890 年代初期，俄羅斯出現了眾多的藝術組織和團體，包括批判俄國和西歐國家造型藝術現狀的「藝術世界」組織、捍衛藝術創作中民族題材的「俄羅斯美術家協會」、倡導變形的「藍玫瑰」畫派、強調色彩的絢麗華美的「紅方塊王子」畫派和採取極端幾何形體組成畫面的「至上主義」。


圖 7-42 少年與桃 油畫 謝洛夫

三、新藝術運動

1890 年至 1910 年，歐美流行一種裝飾風格的藝術，這種藝術在各國有著不同的名稱。1896 年巴黎開設了一家名為「新藝術」的商店，專售這種新風格的產品，後人據此把這種新風格的藝術統稱為新藝術。新風格遍及美術的各個領域，大多表現在招貼畫和插圖畫、建築設計、室內裝飾，以及玻璃製品和珠寶首飾等方面。

這種風格與「新」觀念相聯繫，倡導用裝飾手段表現新的社會展、新的技術和新的精神。許多著名藝術家都參與這種新風格的創作，他們對歷史傳統表現出一種自由開放的態度。象徵主義和納比派在繪畫中暗示的裝飾圖案的涵義、慣用的母題和作為象徵符號的線條都成為新藝術的基礎，而象徵主義所特有的富於暗示性和表現性的裝飾也為其展提供了依據。


圖 7-43 莫里斯設 英國

新藝術運動起源於英國線條主義傳統，興起的原因是插圖畫家奧佈雷．比爾茲利（Aubrey Beardsley, 1872—1898) 的唯美主義和威廉．莫里斯（William Morris, 1834—1896）倡導的工藝美術運動的推動。比爾茲利創造了富有表現力的線條，而莫里斯則在實用美術中確立新的風格，主要特點就是運用取自花梗、花蕾、葡萄藤、昆蟲翅膀等自然界中有波狀曲線和非對稱性的線條來表現形體（圖 7-43）。後來，由於石印技法的推廣，畫家們開始普遍運用石版畫創作，用平面色塊和清晰的線條來表現畫面主題。新藝術在建築領域的目的也是想解決建築的藝術風格問題。

新藝術的建築師們也極力反對傳統樣式，力圖創造出一種前所未有的、適應工業時代精神的簡化裝飾。室內的裝飾一般比較簡潔，盡量減少浮飾。建築物內外的牆面、欄桿、窗根以及傢具等都使用模仿自然界繁盛的草木形態的曲線進行裝飾，並且大量應用鐵質構件。代表作品有奧古斯特．恩德爾（August Endell, 1871—1925）設計的慕尼克的埃爾維拉照相館的正面裝飾、埃克托爾．吉島爾（Hector Guimard, 1867—1942）設計的巴黎地鐵的入口、安東尼．高第（Antonio Gaudi, 1852—1926）設計的巴塞羅那的米拉公寓（圖 7-44）、約瑟夫．奧夫曼（Josef Hoffmann,1870—1956）設計的布魯塞爾的斯托克萊住宅等。

新藝術運動帶來的是一種過渡性的風格，是從傳統主義向現代主義轉變的中間環節，給藝術界注入了新的活力和生命力，在解放藝術家和公眾的想像力的同時令其產生了嚮往新的形式和新的空間的願望。









圖 7-44 米拉公寓 西班牙 高第

思考題

1. 談談 19 世紀俄羅斯美術的發展狀況。
2. 19 世紀法國美術取得的成就體現在哪些方面？
3. 何為新藝術運動？

Chapter8

美國美術

本章重點

哈德遜河畫派　八人畫派　軍械庫展覽　抽象表現主義

1620 年，自第一批北美大陸永久定居的歐洲移民乘坐「五月花」號來到美洲定居後開始湧入大量居民。這些移民包括英國人、荷蘭人、瑞典人以及法國的新教徒，他們帶來了各自國家的文化和傳統。在首批移民到達之後，美國畫家的組成主要有三個來源：移民中原有的民間藝術家、從歐洲來的短暫停留的二三流畫家、一些從事速寫或地志畫創作的航海家和旅行家。大約從 1670 年開始，以波士頓為中心開始形成了以一個無名畫家群為創作中心的團體，遺留約 50 件作品且多為當地名流肖像畫，整體風格受到荷蘭小畫派影響。整體來看，美國藝術一開始完全是市民的藝術，而原本居住在美洲的印第安原住部落的文明和藝術樣式也是構成美國美術的元素之一。

一、殖民時代的美國美術

歐洲移民來到美洲後帶來了歐洲各國的藝術和文化傳統，但是他們早期的精力幾乎全部集中在如何在這片新的土地上生存而進行的艱難勞動之上，因此沒有太多的時間從事藝術活動。早期清教徒帶來的禁慾思想和啟蒙思想的移植和感化，給藝術發展增添了通俗的和現世的要素。因此當時出現了忌避偶像、與過去背離的傾向，人們對人物畫和風俗畫的喜愛甚於宗教畫和歷史畫，但這一階的肖像畫多為古板莊重、平淡無味的半身或全身像。

18 世紀中葉，具備明顯質樸感的肖像畫出現，美國藝術中真正的藝術技巧和地方情調體現在約翰．辛格萊頓．科普里（John Singleton Copley, 1738—1815）、班傑明．韋斯特（Benjamin West, 1738—1820）、吉爾伯特．斯圖亞特（Gilbert Stuart, 1755—1828）的藝術中，他們的肖像畫刻畫了生動的性格和自然的姿態，細膩自然，帶有純粹美國式的特色。

科普里是美國培養出來的第一位本土畫家，其主要藝術活動是為本地的富有商人和新貴族們畫像。他的繪畫技巧高超，油畫表面通過特殊方法處理成類

似珐瑯質般精細光滑，代表作品有《沃特森與夏克》《梅傑．佩爾森之死》等。

斯圖亞特在英國學習結束之後返回美國，成為了獨立戰爭之後美國藝術繁榮時期的代表畫家之一。他的肖像畫技法出色，帶有詩意和深刻的現實主義性，大量吸收了新古典主義的技法，追求畫面質感，強調表現時代精神。代表作《喬治．華盛頓肖像》塑造的總統形象樸實自然、嚴謹威嚴。

房屋對於移民者來說是最基本的需要，所以具備實用性的建築成為美國藝術發展的先導。殖民時期，美國東北部都市的格子狀街道和不講究裝飾的邸宅，與東南部大農莊的鄉村建築形成對比。18 世紀末，從歐洲來的學院派建築師，為了適應新興國家的需要，建立起一些莊

重的希臘羅馬樣式的建築，如由法國的皮埃爾．朗方（Pierre L'Enfant, 1755—1825）設計的首都華盛頓的中心區。

二、19 世紀美國美術

18 世紀末期到 19 世紀初期，在美國美術光輝過去之後有一個長達十年的相對衰退時期。這段時間，資本關係迅速發展，確立了完備的政治和思想統治，富有的階級迅速奪得社會的統治權力，但文化卻走向了低潮。由於領導階級缺乏審美能力，市民階層藝術概念模糊，一些大型城市追求藝術的顯赫和虛假的繁榮，欠缺真實感。當國內戰爭結束之後，19 世紀後半期美國美術發展再次出現了繁榮的景象。資本主義的加速發展，促使真正先進和民主的美國人民文化越來越具有直接反對資產階級的屬性。

．建築

19 世紀初，第三任總統湯瑪斯．傑佛遜（Thomas Jefferson, 1743—1826）離任後，受 16 世紀義大利建築師德烈亞．帕拉第奧（Andrea Palladio, 1508—1580）的影響轉而從事建築設計，並以羅馬神殿建築為規範，顯現其開拓精神。南北戰爭之後，求學於法國美術學院的美國樣式主義建築師在東部形成

了強大的勢力。到了 19 世紀中葉，電梯和鋼筋混凝土的發明，導致美國首創的建築形式，即摩天大樓出現，這種建築樣式在 1880 年代達到全盛。以路易士・沙利文（Louis Sullivan, 1856—1924）為代表的芝加哥派建立了合理的鋼筋結構高層大廈，在 1893 年的芝加哥萬國博覽會上戰勝東部勢力。法蘭克・洛伊・萊特（Frank Lloyd Wright, 1867—1959）（圖 8-1）則開啟了美國現代建築的大門，他的作品充滿了天然的氣息和藝術魅力，代表作品包括流水別墅、古根漢博物館（圖 8-2）等。第二次世界大戰之後，德國包浩斯學校的主要領導者瓦爾特・格羅佩斯（Walter Gropius, 1883—1969）、路德維希・密斯・凡德羅（Ludwig Mies van der Rohe, 1886—1969）等逃亡至美國，將他們的教育和設計理念傳入美國，使美國一舉成為大膽的現代建築的實驗場。

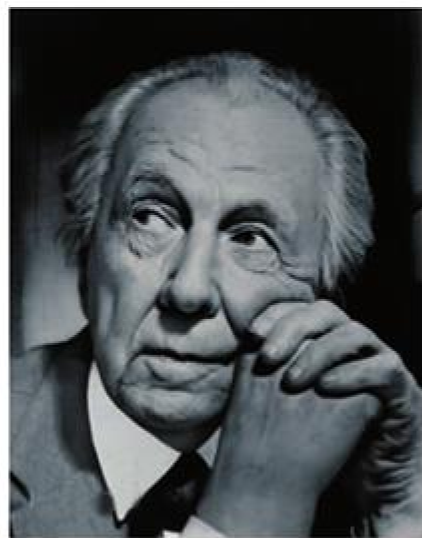

圖 8-1 法蘭克・洛伊・萊特


圖 8-2 古根漢博物館 美國

・ 繪畫

◦ 風景畫與哈德遜河畫派

19 世紀上半葉，浪漫主義的風景畫和風俗畫在美國先後出現，但是大多數作品風格理想化，同自然真正的勃勃生機相去甚遠。而漸漸萌生的對美國民族性美術特點的深入探索，促成了第一個具備美國民族精神的哈德遜河畫派的誕生。

哈德遜河畫派也被稱為美國風景畫派，由一批沒有統一組織形式的畫家組成。他們選取各自喜歡的題材和情節作畫，最初分散各地，後來集中在哈德遜河谷一帶的著名風景區進行創作，並且隨著「邊界線地帶」逐漸西移，畫家也越來越多地移向中部地區，晚期則到達了遙遠的西部。從畫派風格來看，哈德遜河畫派標誌著美國風景畫開始擺脫歐洲的影響，逐步顯露出典型的美國風格。

托馬斯・科爾（Thomas Cole, 1801—1848）是哈德遜河畫派的創始人，他出生於英國，1818 年移居美國。他注重對大自然的觀察與寫生，多以卡茲基爾山脈的景色為創作題材，既真實地描繪了美國原始的自然風光又體現出浪漫主義詩人的氣質。油畫《哈德遜河清晨》和《河套》的畫面中均進行了精微的

光影對比和透視處理，令觀者產生親臨之感。另一位生活在密蘇里州的畫家賓漢・喬治・加勒伯（Bingham George Caleb, l811—1879）把目光放在描繪邊疆地區的風土人情上。其最著名的作品《沿密蘇里河而下的皮毛販子》，描繪了當地的風土人情，帶有一種神奇的魔幻色彩，表達了獨特的感受。阿什・布朗・杜蘭（Asher Brown Durand, 1796—1886）也是哈德遜河畫派中重要的人物之一。他擅長肖像畫、風俗畫和歷史畫，作品具有古典主義的嚴謹，又不失自然生動的氣韻，充滿著濃郁的巴比松畫派的氣息。

。現實主義

19 世紀後半期，真正具有美國精神與氣質的是一批生活在美國、以美國人民的生活和自然風光為題材的現實主義畫家，他們掌握了純熟的繪畫技巧，開始充分地展現本身的創作個性。


圖 8-3 狐 油畫 霍默

溫斯洛・霍默（Winslow Homer, 1836—1910）是美國最著名的現實主義畫家之一，出生於波斯頓。他的藝術生涯分為兩個階段：最早在南北戰爭中以美術記者身份來往前線，使用現實主義手法創作了一批反映前線戰士生活的油畫；後來生活在海濱，用水彩和油畫來描繪海景和漁民的生活。霍默早期作品色調暗淡，但是造型嚴謹，後期風格明亮簡練，富有勃勃的生機，是有著地道美國味的本土畫家之一。（圖 8-3）

另一位著名畫家是湯姆・艾金斯（Thomas Eakins, 1844—1916），曾在法國留學。他注重學院派的技巧，在肖像畫與風俗畫上都有很深的造詣，特別是他以林布蘭的用光和構圖方式創作的《格羅斯診所》畫面處理得精細、耐看，採用歐洲的繪畫手段表現了美國人的精神風貌。

惠斯勒（Whistler, 1834—1903）出生於美國，先後在俄羅斯、法國、威尼斯和英國居住過，是西方藝術的偉大革新者之一，與霍默、艾金斯並稱為美國 19 世紀現實主義美術三巨頭。他深受東方藝術的影響，被日本版畫和中國瓷器簡潔優美的形式以及典雅柔美的色彩所吸引，並昇華成一種全新的藝術表現形式。惠斯勒對色彩和形式感有著濃鬱的興趣，經常把音樂術語帶入作品的題目之中，使人產生精緻的美學聯想。他的代表作《黑色與金色夜曲——降落的一火焰》描繪了放煙火的夜晚景色，嘗試使用了微妙的色調關係來表達畫

家對夜景的神奇感受。惠斯勒的創作理念成為 20 世紀抽象主義繪畫的先驅，對推動現代藝術觀念的發展起到了關鍵作用。（圖 8-4）

萊德（Ryder, 1847—1917）是 19 世紀美國最具獨創精神的畫家之一，他繼承了哈德遜河畫派的傳統，具有強烈的浪漫主義傾向。他所畫的大海充滿神秘與不安，是某種情緒與心靈的象徵。

19 世紀中葉的南北戰爭改變了美國歷史的發展進程，戰後的工業革命和經濟繁榮，也帶來了藝術的黃金時期。活躍的畫家包括風景畫家托馬斯．徹奇（Thomas Church，生卒年不詳）和喬治．英尼斯（George Inness, 1825—1894），靜物畫家威廉．米歇爾．哈內特（William Michael Harnett, 1848—1892），風俗畫家亨特等。



圖 8-4 白衣少女油畫 惠斯勒

。印象派

19 世紀末期，歐洲藝術對美國的影響日益增強，大批美國青年遠渡重洋到法國、英國等地學習繪畫，為美國本地藝術帶來了新的技法和風格。女畫家瑪麗．卡薩特（Mary Cassatt, 1844—1926）於 1866 年赴法深造，後定居法國，也是參加了法國印象派畫展的唯一的美國人。她不在意表現人物複雜的精神世界，而是熱衷於使用變化不大的色彩變體來表現恬淡安靜的生活情趣，代表作有《藍色沙發上的小女孩》《洗澡》和《划船的夥伴》等。

約翰．辛格．薩金特（John Singer Sargent, 1856—1925）是 1880 年代至 90 年代美國最傑出的現實主義肖像畫家。他的風格是將古典主義傳統和印象派手法融為一體。他為上流社會的名門繪製的肖像畫豪華而優雅，畫面筆觸靈活巧妙，而且還善於捕捉人物高傲而又天真的表情和心理變化。

美國印象派是一個過渡時期的藝術現象，標誌著傳統風格的結束和現代藝術的開始。

三、20 世紀美國現代美術

19 世紀後半期，美國畫家在藝術風格上仍然大多追隨歐洲。但少數畫家已經厭倦了這種風格和表現形式，他們要求創造一種帶有美國民族特點的繪畫樣式，並開始對歐洲逐漸興起的現代派藝術表現出濃厚的興趣。

「八人畫派」與美國精神

美國現代藝術發端於一些青年畫家，他們敏銳地感受到了現代社會對人的生活方式與精神面貌的深刻影響，反對學院派的高雅與超脫，提倡自由，不受束縛，以獨特的眼光針對現實，進而發現平凡之美。1908 年，這些畫家在紐約展出了與學院派抗衡的藝術作品，因為有八人參加而被人們稱為「八人畫家」，當時的一些評論家也稱他們為「黑幫」、垃圾箱畫派。

八人畫派的宗旨是題材上的突破，也帶來了不一格的表現手法。他們觸動了美國藝術傳統，宣告美國藝術家應該秉承美國精神而不能完全模仿歐洲，應直接表現現實之美，力求真正找到美國特色。代表性的畫家包括羅伯特·亨利（Robert Henri, 1865—1929）、喬治·班傑明·盧克斯（George Benjamin Luks, 1867—1933）、威廉·詹姆斯·格拉肯斯（William James Glackens, 1870—1938）、約翰·斯隆（John Sloan, 1871—1951）、艾弗雷特·希恩（Everett Shinn, 1876—1953）、亞瑟·鮑恩·戴維斯（Arthur Bowen Davies, 1863—1928）、莫里斯·巴西·普倫德加斯特（Maurice Brazil Prendergast, 1858—1924）、歐內斯特·勞森（Ernest Lawson, 1873—1939）。

亨利是八人畫派的代表畫家，在巴黎學畫的過程中，他的風格曾一度受到印象派影響，回到美國後開始以下層社會的生活為題材，表現形式也變得十分粗放。

1945 年之前的現代主義運動

在第一次世界大戰前後，歐洲蓬勃發展的現代主義運動開始猛烈地衝擊美國，而且在巴黎成立了新美國藝術家協會，八人畫派的理念受到了衝擊。而作為國際化港口的紐約更是思想活躍，攝影師阿爾弗雷德·施蒂格利茨（Alfred Stieglitz, 1864—1946）以他位於紐約第 15 街 291 號的畫廊為陣地，介紹現代藝術，並承辦各種現代派展覽。1908 年至 1917 年，291 畫室大量展覽和介紹歐洲現代派藝術家的作品，以及在現代派藝術中起了重要作用的兒童畫和非洲雕

刻。

291 畫室之後，由八人畫派中的畫家戴維斯組織，於 1913 年 2 月在美國紐約 25 號大街第 69 軍團軍械庫舉辦了國際現代藝術展，即軍械庫展覽。這個展覽標誌著美國現代派藝術的誕生，並著重介紹歐洲各國和美國的現代派作品。戴維斯作為這次展覽的倡導者在接受立體派的構圖時，也接受了野獸派的色彩，反映出現代都市生活所造成的視覺感受，具有很強的裝飾性。同時他還嘗試其他的現代抽象藝術手法，屬於美國最早的抽象畫家之一。

喬治亞・歐姬芙（Georgia O'Keeffe, 1887—1986）是美國著名的現代主義女畫家，被稱為「現代女性繪畫之母」。她沒有去過歐洲，但受到歐洲進步思想的影響，在作品中保持了突出的個人風格。其作品使用抽象的語言表現生命的本質，表達孤獨意識和壓抑感，在流露出靈性的同時充滿濃鬱的神秘主義色彩，代表作有《黑百合》《罌粟》《音樂——粉紅與藍》（圖 8-5）等。



圖 8-5 音樂——粉紅與藍 油畫 奧基夫

1945 年之後的美國現代藝術

第二次世界大戰之後，美國的現代派藝術家開始徹底拋棄傳統的藝術創作手法和工具，並對現代的創作形式進行了不懈地探索。「二戰」令美國財富得以迅速積累的同時，削弱了歐洲許多國家的經濟實力，加之大量的歐洲藝術家因為受到法西斯迫害來此避難，對美國藝術發展起到了直接的催化作用，因此美國逐漸取代了法國的地位成為世界現代派藝術的中心。

・抽象表現主義

抽象表現主義出現於第二次世界大戰後的美國，以美國畫家為核心，分為滴流繪畫和大色域繪畫。畫家表現手法有差別，風格各異，抽象表現主義的實踐對歐美當代藝術產生了深遠的影響。

傑克遜・波洛克（Jackson Pollock, 1912—1956）是抽象表現主義的重要代表和實踐者，也是滴流繪畫的代表人物。他認為作畫的過程比內容更為重要，在尺寸巨大的未繃緊的畫布或軟面牆上進行創作，使用棍子、瓦刀、畫刀作畫，並且潑濺或滴撒摻了沙子或碎玻璃的顏料，以此產生畫面的厚疊感。（圖

8-6）

抽象表現主義的代表畫家還包括威廉・德・庫寧（Willem De Kooning, 1904—1997）和漢斯・霍夫曼（Hans Hofmann, 1880—1966）。大色域繪畫的代表畫家是馬克・羅斯科（Mark Rothko, 1903—1970）和巴內・紐曼（Barnett Newman, 1905—1970），他們在大面積的平塗色塊中尋找色彩關係。


圖 8-6 鳥 油畫 波洛克

・普普藝術

繼抽象表現主義之後，風行於歐洲的是普普藝術。它發端於 1950 年代的英國，1960 年代在美國形成了潮流。它是現代都市生活與商業文化的產物，在形式上以乾淨的、硬邊的精確畫法為徵，點是全面反映大眾文化的各個領域。


圖 8-7 瑪麗蓮・夢露 油畫 沃荷

普普藝術最典型的徵是「現成品」的陳列、組合或複製。從主題上看，它集中於商業化社會的日常的、平凡的東西，如熱狗、餡餅、公路標誌、滑稽畫報、服裝、罐頭、包裝盒和公眾熟知的人物等。這種表現手法有肯定現代生活和具象藝術的一面，但實質上包含著對藝術本身的否定。羅伯・勞申伯格（Robert Rauschenberg, 1925—2008）雖然不完全是普普藝術家，但他積極參與了普普藝術併發揮了重大影響。

安迪・沃荷（Andy Warhol, 1928—1987）被譽為 20 世紀藝術界最有名的人物之一，是普普藝術的倡導者和領袖，也是對普普藝術影響最大的藝術家。他大膽嘗試凸版印刷、橡皮或木料拓印、金箔技術、照片投影等各種複製技法。（圖 8-7）

其他的普普藝術代表畫家還包括賈斯培・瓊斯（Jasper Johns, 1930—）、羅伊・利希滕斯坦（Roy Lichtenstein, 1923—1997）、克萊茲・奧登堡等。

・ 工藝美術

美國工藝美術以傢具為中心，而英國工藝美術風格從殖民地時代一直統治到 19 世紀初期的美國。19 世紀上半葉，希臘、哥特、洛可可等樣式迅速出現又飛快消失。1876 年之後，由於英國工藝美術運動的推動，加之以 1933 年至 1934 年的芝加哥萬國博覽會為契機，阿凡・夏爾多傢具登場，與法國的裝飾美術運動相呼應。另一方面，受汽車、飛機等機能形態刺激，所謂流線型的設計在 1930 年代出現。第二次世界大戰後，通過素材的革新和生產流程的簡略化，出現由埃姆斯・查爾斯設計的用鋁製管和模製的膠合板製成的新的可以批量生產的椅子。同時，由於對木材和手工藝的懷舊之情日益強烈，納卡士馬的木製傢具應運而生，其他工藝美術門類如玻璃、銀器、陶瓷等也與傢具的歷史一樣快速發展。

・ 新現實主義（照相現實主義）

產生於 1960 年代末和 70 年代初，又稱照相現實主義，是普普藝術的分支。照相現實主義的畫家和雕塑家通過特殊的方式和高科技的手段，追求創作出各種幾乎可以亂真的具象藝術。（圖 8-8）



圖 8-8 瓊・克魯斯作品
綜合材料

四、美國後現代美術

自 1970 年代以來，紐約雖一直是美國藝術的中心，但再也沒有明確的藝術主流。藝術家不斷追求新穎的形式，其內涵也遠遠超出了「藝術」的一般範疇。如新現實主義（照相現實主義）、惡臭藝術、大地藝術（過程藝術）、電子藝術、音響藝術、光影藝術和影視藝術等。1970 年代末期，新意象繪畫的崛起標誌著美國新的流派產生。1987 年 12 月美國紐約惠特尼舉辦了新意象繪畫展覽，菲利普・加斯頓（Philip Guston, 1913—1980）、蘇珊・羅森柏格（Susan Rothenberg, 1945—）在內的十位元畫家的作品參加了這次展覽。他們的作品更多的是表現藝術家對作品形式的關注，而非主題。隨後新表現主義藝術在美國

後現代畫壇中開始風靡，朱利安·許納貝（Julian Schnabel, 1951—）喜歡製作尺寸巨大的作品，畫面具有強烈的肌理效果和明確的主題性，他常常將一些破碎或者完整的瓷器直接粘到畫面上，表現出強烈的創傷情緒。艾瑞克·費捨爾（Eric Fishl, 1948—）是美國後現代主義中表現性主題繪畫的代表性人物之一，他的作品往往與性相關，以此揭示當代社會人們沈重的精神負擔，代表作如《壞男孩》。1980 年代之後，有一些美國畫家開始借用現成的媒介和形象來表達一種觀念或複製的效果，代表藝術家是辛蒂·雪曼（Cindy Sherman, 1954—），她常常將自己裝扮成形形色色的人物或古典形象來拍照，傳達觀念和資訊。後期美國大量女性畫家的出現其實也是女權主義在美國興盛的證明。

思考題

1. 美國美術的特點是什麼？
2. 八人畫派的影響表現在哪些方面？
3. 美國現代流派有哪些代表性的畫家？

Chapter9

西方現代派美術

本章重點

現代流派　現代思潮　實驗性　演進　變革

20 世紀的歐美藝術是一個更加個性化、多樣化、主觀隨意化、變化莫測的新時代，以「現代派」藝術為主流，對於藝術美的定義過渡到「有意味的形式」階段。1970 年代，「現代派」藝術開始衰退，表現出空虛、蒼白的消極面貌。與此同時，一部分藝術家在對自我藝術主張進行反省的過程中，新的思潮出現了。這股潮流在後工業社會文化的矛盾衝突中日益清晰，並逐步代替「現代派」成為世界性的主流藝術樣式，即「後現代主義」。

一、現代派藝術的總體特徵與現代派藝術的動因

20 世紀，現代派藝術是對傳統的借鑑，它打破了民族、地區、國家和時間的阻礙，更具世界性。各個門類藝術之間相互影響和借鑑更加密切，現代派在出現之初便具有實驗性精神。而在美術內部發展的各種形式也相互融合，這使得傳統的創作及欣賞觀念失去了存在的意義。

現代藝術的快速發展源於社會的進步。當人們觀察世界的方式開始改變，宏觀世界、微觀世界和視聽技術的全面發展開拓了人們眼界的同時，等級制度的消亡令藝術的發展獲得了前所未有的自由，美術的服務對象不僅僅是觀眾，也可以成為一切折射主觀情感和抒發情緒的直觀媒介。

20 世紀，現代科技的進步給造型藝術帶來了更多的可能性，新的材料和技法應運而生。成群的藝術家聚集在一起，索新的繪畫方法，討論藝術本質的規律，他們除了關注本國的藝術歷史之外，原始藝術、東方藝術也被吸納。一個全世界範圍內各民族傳統藝術交流的時代開始到來。

二、西方現代派藝術作品主要收藏地及簡介

・ 英國國家畫廊

創建於 1824 年，它無論規模，還是內容都不比羅浮宮遜色。日常展示從 13 世紀到 20 世紀初的歐洲繪畫，總數達 2,000 件以上。

・ 法國奧賽博物館

繼面積狹小的印象派美術館之後，1986 年 12 月，奧賽博物館舉行了它華麗而隆重的開館儀式。這個由車站變成的美術館裡不但承納了印象派美術館的全部作品，而且羅浮宮、小宮殿中從二月革命到第一次世界大戰結束的代表性作品也多數被移送到這裡。（圖 9-1）

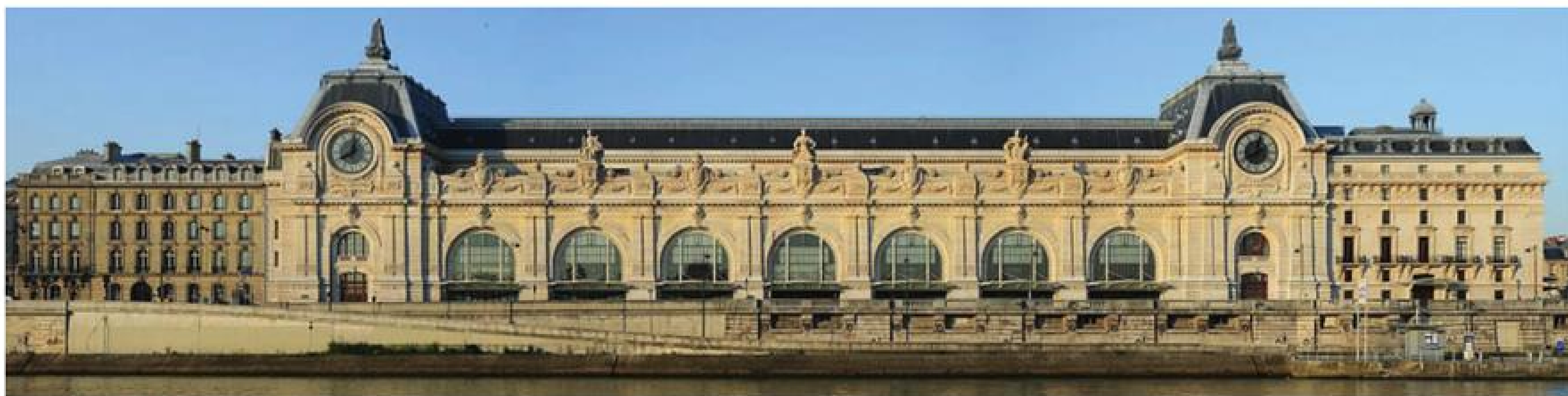


圖 9-1 法國奧賽博物館

・ 法國巴黎龐畢度中心（國立近代美術館）

該館位於蓬皮杜文化藝術中心的 4 樓和 5 樓，是一家寬敞明亮的美術館。該館主要介紹 20 世紀的藝術。常設展品有畢卡索、米羅等人的作品。這裡還經常舉行名畫家的個人畫展，以此專門介紹 20 世紀以來的西方各種造型藝術，包括立體派、抽象派、超現實主義派、結構派、概念藝術及流行藝術等各種流派的 2000 件作品。館內按時間順序排列著各個流派藝術的代表作。（圖 9-2）



圖 9-2 法國巴黎龐畢度中心


圖 9-3 德國法蘭克福施特德爾美術館


圖 9-4 荷蘭提森．波尼米薩美術館



圖 9-5 美國紐約現代藝術博物館

・德國法蘭克福施特德爾美術館

這是由法蘭克福銀行家施特德爾捐資設立的繪畫館，該館廣泛收藏了自中世紀至現代的德國、義大利、荷蘭及法國的繪畫作品。（圖 9-3）

・荷蘭提森．波尼米薩美術館

這是一家私人的收藏館，設立在一個三層樓的、外觀典雅、內部現代的別墅宮。館內收藏的是提森男爵的家產，收藏品是從 13 世紀的宗教畫一直到 20 世紀的現代作品，二樓陳列的是印象派名師的作品。（圖 9-4）

・美國紐約現代藝術博物館

坐落在紐約市曼哈頓城第 53 街，是當今世界最重要的現當代美術博物館之一。博物館最初以展示繪畫作品為主，後來展品範漸漸擴大，包括雕塑、版畫、攝影、印刷品、商業設計、電影、建築、傢具及裝置藝術等項目。現今展品數量已達 15 萬件之多，主要展示 19 世紀末至今的藝術作品。（圖 9-5）

三、現代派代表性流派風格分析

20 世紀，人們經歷了兩次戰爭。這兩次戰爭給社會與藝術的發展帶來了重要影響，也正是在這兩次戰爭的影響下，現代藝術發展經歷了不同的階段。

「一戰」前的現代派美術

總體特徵：分為情緒表現、構成反藝術、潛意識、模擬等類型。

・野獸派

1905 年 10 月 18 日至 11 月 25 日，在巴黎舉辦的秋季沙龍畫展宣告了野獸派的誕生。在這次展覽會上展出了馬諦斯、芒乾、德蘭、路阿、馬爾凱、凡．東根、弗里葉茨、畢依等人的作品，而大廳中間卻陳放著一些傳統雕塑，包括馬爾凱用傳統手法做的青銅頭像。批評家沃列塞感嘆道：「多那太羅被野獸包圍了！」野獸派因此得名。

馬諦斯是野獸派畫家中最具代表性的人物之一，全名亨利·馬諦斯（Henri Matisse, 1869—1954），出生在法國北部皮卡第地區勒卡托一個藥商兼糧商家庭。1882 年至 1887 年學習法律，後來放棄了法律界的工作，轉而學習繪畫，在朱利安學院預科班就學於威廉·阿道夫·布格羅門下，1892 年考入美術學院，在象徵主義畫家莫羅的畫室學習。

馬諦斯在藝術創作過程中繼承了後印象派一些畫家的風格，他進一步強繪畫要表現畫家強烈的個性，主張用大色塊和線條構成誇張的、變形的形象，以求得單純的裝飾風格。其作品中的這種裝飾效果，多來自非洲雕刻、東方繪畫和工藝品中所受到的啟示。他強色彩對比，認為色彩關係是繪畫的基本成分，繪畫首先應該是純粹美的經驗的表現，其目的在於線條、形態和色彩的欣賞，併力求創造一種「夢寐以求的和諧、純粹而又寧靜的藝術，猶如一張舒適的安樂椅，在身體疲憊的時候坐下來，能得到充分休息」。他的代表作有《帶綠色條紋的馬諦斯夫人像》《紅色的和諧》《藍色的裸體》等。

在馬諦斯的代表作《紅色的和諧》中，他徹底地消滅了傳統西方繪畫強的透視感，以飽滿的色彩展現一個充滿對比色圖案的世界。這裡面充滿了流動的線型裝飾和纏繞的花紋，搭配了明亮鮮艷的光線和色彩，一切都是平面的，但熱情飽滿。（圖 9-6）馬諦斯還創作了大量的雕塑作品，採用了誇張個性的造型方式。1950 年，他採用剪紙的方式來表達形體的精華，利用純色和曲線的拼貼進行新領域的創作。


圖 9-6 紅色的和諧 油畫 馬諦斯

· 解讀畢卡索與立體主義

立體主義興起於法國，1907 至 1914 年間十分活躍。它是視覺藝術中一次徹底反對傳統造型的革命，表現出空間處理的新概念，成為 20 世紀抽象藝術和非具象藝術的直接源泉。立體派的藝術家將形體拆分，再將各個不同的部分用不同的方式連接起來，既簡化了形體，又使之與空間緊密聯繫起來，使藝術

創作獲得了自由。

・立體派的演化過程

時間	階段	具體表現	代表性畫家及作作品
1907 年—1912 年	塞尚時期	畢卡索、布拉克對塞尚作品進行研究，使不同視點同時觀看物件的方法成為可能，在一個平面上表現著色的體積，用幾何處理的方法來確定物體	布拉克《埃斯塔克的房子》
	分析立體主義時期	把一個物體的幾個面同時集中在畫面之上，使被表現的物體成為破裂的， 從裡面打開的狀態是物體自身存在的和我們精神中存在的東西。出現支離破碎和光影重合的效果，晦澀難懂	畢卡索《葡萄牙人》
1912 年—1914 年	綜合時期	採用拼貼方式進行創作，畫面加入真實的物體，作為感覺的興奮劑，避免失去想像。藝術家在作畫中無拘束，獲得創作的自由	格里斯《早餐》

布拉克是立體主義創始人之一，全名為喬治・布拉克（Georges Braque, 1882—1963）。1905 年 10 月，他在看過那些在阿佛爾美術學校同學的「野獸派」作品之後，在 1906 年曾經一度轉向野獸派。而他的立體主義則是受到了塞尚的繪畫影響，使對象成為某種比現實還要真實之物。布拉克的作品多數為靜物畫和風景畫，畫風簡潔單純，嚴謹而統一。通過風景畫來探索自然面貌背後的幾何形式，這種探索表現在其《埃斯塔克的房子》中。「他比所有其他的立體派畫家更多地帶來不可縮減的具體和一針見的分析，帶來少有的和諧色彩和他的任何同伴都無能為力的典雅流暢的線條，並將字母及數字引入繪畫，還較早的使用拼貼的手段。」其代表作為《小提琴和陶罐》(圖 9-7)。

巴勃羅・魯伊斯・畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881—1973）是 20 世紀立體主義創始人之一。他出生在西班牙馬拉加，長期在法國進行藝術創造活動，是當代西方最有創造性和影響最深遠的藝術家之一。（圖 9-8）

畢卡索的藝術風格發展分為四個階段。他在巴塞羅那完成了美術基礎課程的學習，於 1900 年來到巴黎，居住在「洗衣船」，這個時期他受到後印象派畫家的影響，創作主題以表現窮人和病人為主，畫面以藍色調為主，被稱為「藍色時期」； 1905 年到 1906 年，畢卡索的作品溫和起來，取材多見一些喜劇演

員、丑角、馬戲場面，線條更加靈活，但表現對象體積感很弱，多使用玫瑰紅色，這是他創作上的「玫瑰時期」；1907 年開始，他受到原始藝術，特別是非洲黑人藝術影響，創作了標誌著立體派誕生的作品《亞威農少女》（圖 9-9），畫面中充斥著他以異常奇特的眼光觀察後進行變形處理的女性人體和靜物，以繪畫的方式揭示了形體的結構，內部、外部、頂部和底部都集合在平面化的形態之中；之後的畢卡索選擇了對古典主義的「回歸」，這不是一般意義的古典主義，而是使用古典手法創作的一批身材巨大、異常臃腫的婦女形象；1953 年，由於戰爭的侵擾，畢卡索創作了其繪畫生涯中重要的作品——《格爾尼卡》，畫面充滿了被拆分重組的形象，各種帶有隱喻味道的元素被展現出來，配合那些扭曲的線條，奏響了一首悲愴的視覺之歌。


圖 9-7 小提琴和陶罐 油畫 布拉克


圖 9-8 巴勃羅・魯伊斯・畢卡索


圖 9-9 亞威農少女 油畫 畢卡索

畢卡索多產而且創作激情洶湧。據統計，他的作品總計近六萬件以上，涉及油畫、素描、版畫、雕塑、陶藝、裝幀、拼貼畫等。

畢卡索的藝術忠實於西班牙的民族傳統與法國浪漫精神的相互融合，雖然基本上沒有表現出快樂和希望，但是藝術卻閃爍著生命力和無窮的想像力。他改變了人們傳統的繪畫觀念和欣賞方式，明示了新的藝術發展的路線和審美傾向。

・巴黎畫派

阿米地奧・莫迪利阿尼（Amedeo Modigliani, 1884—1920）是典型的巴黎畫派代表人物，義大利人，家系為羅馬的猶太族名門。20 世紀初，他從義大利的鄉下來到巴黎的蒙馬特，後來又移居蒙巴納斯，成為波希米亞畫家。莫迪利阿尼經常出入蒙馬特和蒙巴納斯的酒館和咖啡店，與當時在巴黎生活的畫家畢


圖 9-10 女人的肖像
油畫 莫迪利阿尼

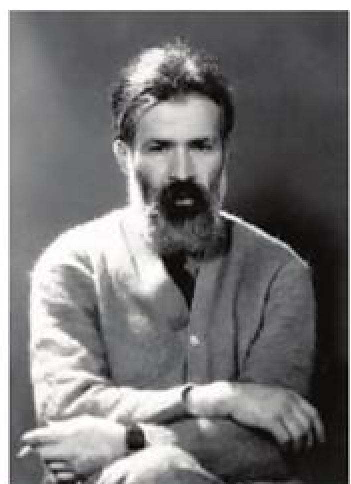

圖 9-11 康斯坦丁・布朗庫西


圖 9-12 空中之鳥 雕塑
布朗庫西

卡索、尤特里羅、史丁、甫拉曼克，詩人賈柯布等人交往密切。義大利的美術根源與傳統深深影響著莫迪利阿尼，而後印象派的色彩和造型方式與黑人雕刻則喚醒了他對個性化美 感的追求。他在《女人的肖像》（圖 9-10）中塑造的人物，長頸、小唇、橢圓形藍眼睛，空虛感滿溢，女人體刻畫得修長，形式感十足。

莫迪利阿尼的藝術形式感表現得益於文藝復興初期的畫家波提且利，而追求的藝術理念則同弗里德里希・威廉・尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900）的美學思想不謀而合，即主張利用藝術和審美超然物外，享受心靈的自由和生命的快樂。

康斯坦丁・布朗庫西（1876—1957）是 20 世紀重要的雕塑家，也是較早從事半抽象雕塑創作的藝術家之一。他出生於羅馬尼亞，從小受到民間木雕工藝影響，曾經就讀於布加勒斯特美術學校，在 1904 年抵達巴黎後進入羅丹工作室學習。（圖 9-11）

布朗庫西的作品探討的中心問題是現代主義美學的核心課題，即如何通過造形和材質得到嶄新的形式感。他不斷尋找雕刻的完美和優雅，運用最簡化和純淨的方式來打造創作理念，不僅僅再現象的外表和形象，而是力圖挖掘真實的、內在的本質。

布朗庫西先後創作了雕塑《空中之鳥》（圖 9-12）、《波嘉尼小姐雕像》《睡著的繆斯女神》《新生》等，突出的都是含有象徵元素的極端抽象與微妙的造型。他偏愛使用大理石、木材、銅鑄等材料，通過精緻的磨光處理，塑造帶有優美曲線，清澈、純淨的抽象和單純化的前衛雕像。他的作品不僅融合了羅馬尼亞民族風格，也流動著一股東方的氣質。

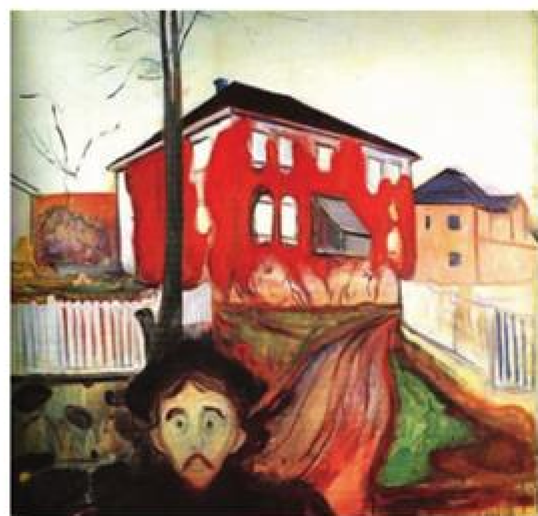
・ 表現主義與德國表現主義

表現主義是在第一次世界大戰前夕首先產生於德國的一種文藝思潮，一直延續到戰後，並波及整個歐洲。表現主義在文學、戲劇、繪畫領域都有所反映，最初是以反抗資本主義制度的面貌出現，表達了醜惡社會現象的不滿。由

於其主張者一直站在個人主義的立場上，因此對這種反抗是無力的。他們崇拜和宣揚感情至上，否認理性，把直覺看作是認識世界的唯一方法，把作者主觀的、內在的感覺和情緒作為創作的主要因素。因此，他們的作品多半是表達作者的一些片面感受、幻想和激情。

美術中的表現主義運動是一場以不和諧來反形式完美的實踐。最初，他們也強調後印象主義派、象徵派、新藝術運動等倡導的「抒情自然主義」。之後開始在柏研究兩性問題，鑽 研心理學，很快便與法國那種過分講究快樂的藝術分道揚鑣。就民族精神來看，德國人的美學觀往往與社會道德義務糾纏在一起，處於動蕩社會的人們普遍有著反抗、苦悶，甚至吶喊的心理反映。

愛德華・蒙克（Edvard Munch, 1863—1944）是較早為歐洲繪畫傳遞這種簡潔而又頗具動勢的表現主義風格的畫家之一。他經歷過那個時代的痛苦，體味過病魔和死亡的恐懼，內心的苦痛和憂鬱的情緒，通過一張張繪畫作品被表現得淋灕盡致。他在 1898 年創作的《紅色的弗吉尼亞乩藤》（圖 9-13）的畫面中心描繪了一座被秋天的紅葡萄藤所纏繞的房子，牆面通紅，好似鮮血流淌一般，前景中人物的面部驚恐、慌張，力圖遁逃。這個情景好像噩夢一般，那些象徵性的色彩帶來了巨大的視覺衝擊力。他的油畫作品《吶喊》則是通過設置的特殊角度和躁動扭曲的造型來表達內心的情感和波動。


圖 9-13 紅色的弗吉尼亞乩藤 油畫 蒙克

蒙克是表現主義繪畫的先驅，他在作品中所呈現的生命、死亡、性和暴力是弗洛伊德心理分析理論所探討的問題的佐證，同樣也對德國表現主義藝術的發展起到了關鍵的作用。

德國的表現主義藝術團體，包括 1905 年創立於德累斯頓，由凱爾希納領導的「橋社」和 1911 年創立於慕尼克，由康定斯基領導的「青騎士社」。「橋社」的畫家藝術風格追求誇張變形，不帶抽象成分，作品具有強烈的情感色彩；「青騎士社」的成員追求的是藝術上的精神表現，對不可見的內在精神比外部世界更為關注。他們使用抽象的抒情語言給內在精神以可見的形與色，力圖將藝術和深刻的精神世界融為一體。

恩斯特・路德維希・凱爾希納（Ernst Ludwig Kirchner, 1880—1938）是德國表現主義團體「橋社」的發起人，他鍾愛尼采，也喜歡惠特曼的詩歌，更傾情於德國哥德式建築精美的尖塔。凱爾希納激進而個性地展現著他眼中的德國社

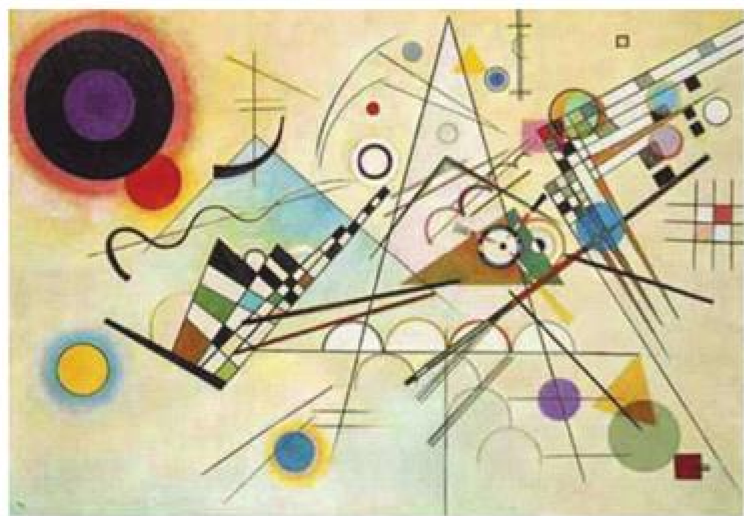
會，運用獨特的繪畫技巧表現建築和人物瘦長、高傲、不穩定的視覺效果，加之灰冷的藍色、濃重的橘色和玫瑰色，混合產生刺目而尖銳的畫面。

奧斯卡・柯克西卡（Oskar Kokochka, 1886—1980）是「橋社」成員中頗具特色的畫家之一。他出生於奧地利，善於採用戲劇性的構圖和疊似手法表現幻覺，其代表作《風中的新娘》使用了藍灰色調，營造出畫面狂亂的效果。


圖 9-14 瓦西里・康定斯基

德國表現主義的另外一種風格則是力求擺脫具象的造型方式，採用抽象的手法進行新的美感和造型方法的探索。這種探索集中體現在「青騎士社」的畫家作品之中，代表畫家有瓦西里・康定斯基（Василий Кандинский, 1866—1944）（圖 9-14）、弗朗茲・馬爾克（Franz Marc, 1880—1916）、奧古斯特・麥克（August Macke, 1887—1914）等。

康定斯基出生於俄國，是德國表現主義代表性的畫家、美術理論家，被認為是抽象藝術的先驅。他所創立的藝術學說對 20 世紀現代派藝術的發展具有深遠的影響，是現代抽象藝術在理論和實踐上的奠基人。康定斯基努力創造一種新的創作方式，他認為藝術繪畫可以通過色彩、線條進行表達，不用完全依賴具體的內容。他撰寫的《論藝術的精神》《關於形式問題》《點、線到面》《論具體藝術》是對這種新的創作理念的闡述和深化。


圖 9-15 構圖 油畫 康定斯基

康定斯基對於抽象繪畫最大的貢獻在於給了這一類型的繪畫以原動力，運用了與音樂相類似的性質，擺脫了對物質世界的屈從和對真實世界的過度參照，並通過抽象化藝術語言進而反映自然界的真實面貌。（圖 9-15）

馬爾克是「青騎士社」的創始人之一，他借鑒各種動物，尤其是馬和鹿的造型創作出許多生動明快、不受約束的動人作品。在《藍馬》一畫中，自然與動物相融同化，成為相輔相成的整體；在《馬廄》中，動物則被肢解成五光十色的塊面，發射出眩目的燦爛光輝，這種半透明的結晶體顯示出馬爾克對抽象語言的探索；晚期作品《戰爭的形式》則完全展示了形色之間的抗衡，體現了這種抗衡產生的異乎尋常的張力。

・ 未來主義

未來派是產生於第一次世界大戰前夕的義大利的文藝流派，從文學領域開始發展到繪畫等領域。未來派認為，現代資本主義的發展和科學技術的突飛猛進，使社會的面貌日新月異，人們的生活方式也發生了變化，因此應該產生一種與之相適應的新藝術。他們號召丟開傳統，探索新題材，要求藝術歌頌科學和機械化的時代，表現「速度」「暴力」，歌頌和贊美戰爭、恐怖、冒險、殺人和無政府主義的破壞活動，並認為戰爭是「世界上唯一的衛生事業，是偉大的交響樂」。未來派的政治傾向和思想傾向反映了資產階級知識分子和染有無政府主義思想的流氓無產者的狂亂、頹廢的心理狀態。他們鐘情於表現力的本質，認為義大利藝術的衰落正是受到過去的拖累。他們關注觀者與繪畫間的關係，建立移情的一致性，企圖觀者帶入圖畫中心，主張用騷動、喧鬧、速力、閃光等作為藝術的韻律。代表畫家包括賈科莫・巴拉（Giacomo Balla, 187 1—1958）（圖 9-16）、安貝爾多・波菊尼（Umberto Boc cioni, 1882—1916）、吉諾・塞維里尼（Gino Severini, 1883—1966）等。


圖 9-16 行走的女人和狗 油畫 巴拉

・ 維也納分離派

1898 年已經出現，此畫派的藝術風格不是十分明確。其宗旨在於脫離原有的藝術規範，包括繪畫、建築、裝飾、工藝美術，爭取生活與藝術的交互作用，並認為創造一種新藝術應該同每個人都有關係，而非照搬舊的藝術形式和思想。在藝術表現上，講究耀眼的裝飾性和誇張性。

古斯塔夫・克利姆（Gustav Klimt, 1862—1918）是維也納分離派的代表畫家之一，他的作品題材以女性為主，繪畫有著濃厚的裝飾意味。畫面以簡單形狀分割，沒有空間的深度。形象組成的彩色長方形就像圖案或花布一樣，貼在平坦的背景上。克利姆的藝術並沒有如實地刻畫和表現，而是一些形式元素巧妙地融合為一體。不同的形狀、不同的色彩、不同的線條、不同的肌理、不同的紋樣相互對比和呼應，形成一種新穎迷人、艷麗華貴的裝飾效果。（圖 9-17）

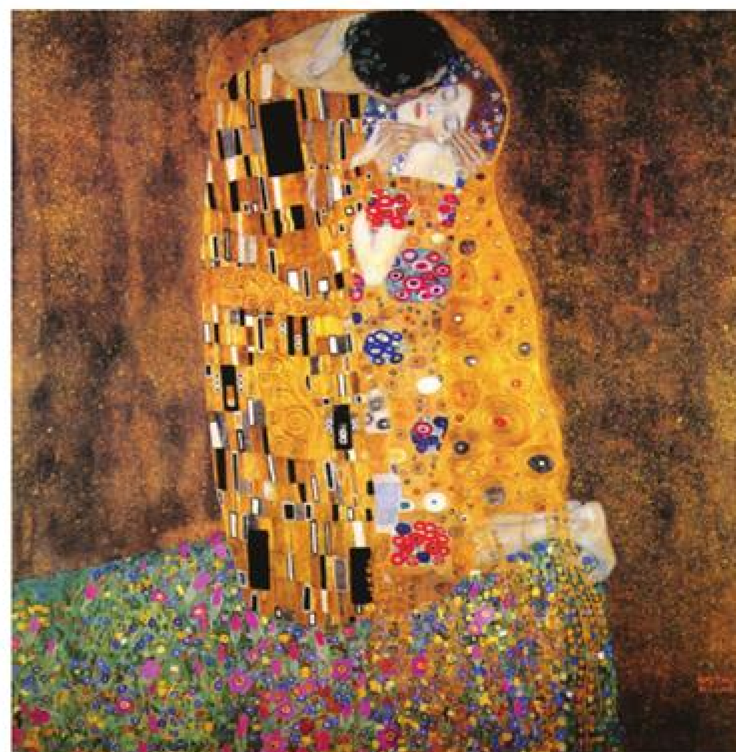

圖 9-17 吻 油畫 克利姆


圖 9-18 自畫像 油畫 席勒

埃貢．席勒（Egon Schie-le, 1890—1918）的藝術如果從嚴格意義上來講是屬於表現主義一類的。他具備紮實的素描功底，對線條的駕馭能力更是驚人。在他創作的男女裸體作品中充滿了富有激情的線條、破碎生冷的色塊和生澀的筆觸，形成了個性獨特的藝術魅力。（圖 9-18）

在席勒的素描人體中，他主觀地使用線條來強調形體的骨感，表現人體起伏的結構，並採用一種極近立體解構主義的表現方法。如 1917 年的作品《擁抱》，刻畫的是一對緊密擁抱躺著的戀人，畫面線條流暢，構圖獨特，個性十足。

兩次世界大戰間的現代美術發展

兩次世界大戰之間的西方美術可以概括為兩大流派：抽象的和非具象的，非理性的和夢幻的。就前者而言，偏重形式方面，其觀念最為激進、影響最為深遠的運動是俄國的構成主義和荷蘭的風格派；而後者較偏重內容方面，代表性的是達達主義和超現實主義。

・構成主義與風格派

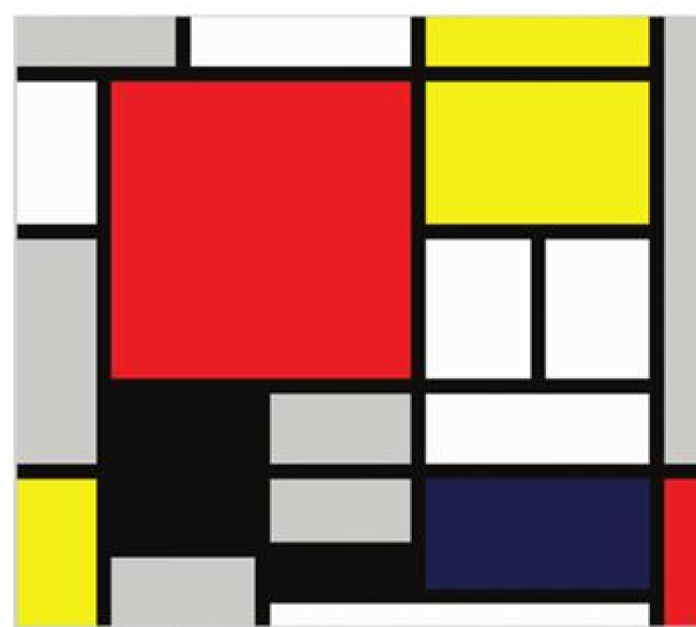
。構成主義

構成主義者自稱為藝術工程師，他們對現代的機器、批量產品、工藝技術，以及塑膠、鋼材、玻璃等現代工業材料贊美不已。1920 年代初，由於政府反對構成主義激進的美學思想，許多構成主義者紛紛離開俄國，到國外繼續發展他們的思想，並把這些思想傳遍西方世界。

卡濟米爾．謝韋里諾維奇．馬列維奇（Kasimier Severinovich Malevich, 1878—1935）是俄國前衛藝術領域中一位獨具創新精神的人物。他將藝術語言簡化到最抽象的元素和最簡單的構成，這一點在他的作品《白底上的白色》中體現得最為顯著。在正方形的白色畫布上斜放著另外一塊白色正方形，傳統繪畫的語言幾乎全部消失，留下了一種茫然的狀態，這種畫面的構成關係可以被看作是一種精神上的終極價值的闡述。馬列維奇所創的絕對的幾何抽象繪畫豐富了俄國構成主義的內容，他的觀念為後來的現代建築和極少主義的發展提供了條件。

。風格派（風格主義、新型主義）

最純粹的抽象運動是荷蘭的風格主義，它在觀念意識上最強調精神方面。1917 年，風格派創於阿姆斯特丹。風格派的藝術觀念有完備的思想體系，這就是荷蘭的唯心主義哲學，強調節制、明晰、邏輯的理性傳統和所謂的「新教的反偶像崇拜」。風格派相信有一種普遍的和諧存在於純粹精神的領域之中，在那裡沒有衝突，沒有物質世界的物體，甚至沒有一切個別性。風格派繪畫的型手段被精減到線條、空間和色彩等組成要素。風格派不僅在繪畫和雕塑中，而且在建築和設計領域，都引導著一種抽象傾向，對後來的藝術有著持久的影響。荷蘭的畫家特奧・凡・杜斯伯格（Theo van Doesburg, 1883—1931）指出：「形式應該脫離自然的約束，保留下來的就是風格。」這種作品追求的「純潔性、必然性、規律性」與蒙德里安的藝術觀點非常一致。因此風格主義在荷蘭應運而生，他們立志重構世界，尋求一種建設性和永恆性的真理。皮特・科內利斯・蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian, 1872—1944）是風格主義的重要畫家之一，他的繪畫遵循了 17 世紀荷蘭哲學家巴魯赫・史賓諾沙（Benedictus Spinoza, 1632—1677）的幾何學理論體系，確信「對立的等勢」並以此突顯平衡的重要性。畫面主要表現直角和矩形，紅、黃、藍三原色構成了畫面的基本框架，有的作品則是垂直線與水平線交錯，中性的黑、白色分割，進一步形成純粹的佈局。（圖 9-19）


圖 9-1 9 蒙德里安作品

・ 達達主義與超現實主義

◦ 達達主義

當歐洲一部分藝術家還在畫布上進行風格和形式的實驗性創新的時候，一些藝術家開始用一種新的眼光和方法去關照文化與藝術世界。他們開始懷疑藝術的基本效用，果斷地拋棄了傳統的架上繪畫的創作方法，達達主義者就是這樣去進行新型藝術的探討和實踐的。「達達」一詞是法國口語中嘟嘟噥噥不連貫的詞彙，具有「小馬」「玩具馬」的意思，以表示這個思潮是無目的、無意義的。達達主義在第一次世界大戰期間首先出現於瑞士的蘇黎世，繼而在法、德、美流行。這個流派的產生源於一些資產階級、小資產階級知識分子對現實不滿，厭倦戰爭，看不到社會的前途，因此便否定一切，否定理性和傳統文化，崇拜虛無主義，提倡無目的、無理想的生活，主張無目的、無理想的文藝。他們宣稱藝術與美學無緣，摒棄一切傳統的審美觀念，聲稱要創造一種新



圖 9-20 泉 杜象

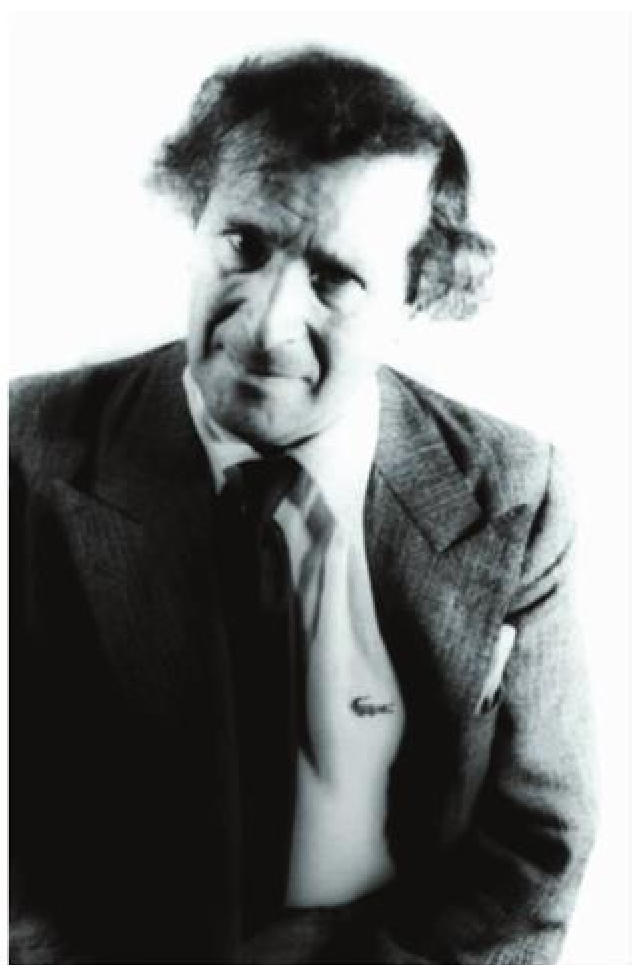
藝術。這種新藝術是符號，繪畫是無意義的線條與色彩的混亂結合。

馬歇爾・杜象（Marcel Duchamp, 1887—1968），1912 年開始從視覺形象的創造轉向對思維的突顯和藝術本質問題的研究。他懷揣著「一件藝術品並不只是供人們欣賞，更重要的是讓人們去思考」的信念開始改造藝術，體現與傳統藝術的對抗精神。《泉》（圖 9-20）是一個常見的小便器，簽名後移位於展廳，將現成品變為藝術，進而顛覆傳統的藝術理念；《L.H.O.O.Q.》是印刷的蒙娜麗莎，畫家戲謔性地為其添加了兩撇鬍子；展廳中安放一扇製作的門，創造了空間藝術；紅藍心臟導致了光效應藝術的出現 ……活動雕塑和現成品的改造都標誌著一個新的藝術時代的到來。

漢斯・阿爾普 (Hans Arp, 1887—1966）與柯特・希維特斯（Kurt Schwitters, 1887—1948）是德國畫家、雕刻家和作家。他們分別是蘇黎世和德國達達主義的代表人物，二者的作品創作手法不盡相同，但風格和創作態度進，並具有實驗性精神。

・超現實主義

。馬克・夏加爾與喬治歐・德・奇里訶的「形而上畫派」


圖 9-21 馬克・夏加爾

馬克・夏加爾（圖 9-21）生於俄國，是現代繪畫史上的偉大幻想家。他遊離於印象派、立體派、抽象表現主義等一切流派，嚮往對牧歌式的生活的描繪，作品具有白日夢一樣的夢幻色彩，呈現出夢境、象徵性的手法和色彩。那些綠色的牛、馬在天上飛，同時呈現左右兩幅面孔的愛侶躺在紫丁香花叢中，倒立或飛走的頭顱和中世紀的雕塑都頗具「超現實主義」的味道。

另外一個能體現「超現實主義」精神的流派是當時所流行的「形而上畫派」。這個流派描繪了一些被哲學的幻想所強化的形象，通過物體在「非現實」的背景上並置，以傳達一種引人深究的神秘感，代表畫家是喬治歐・德・奇里訶。

喬治歐・德・奇里訶（Giorgio de Chirico, 1888—1978）

出生於希臘，曾經在雅典工藝學院學了四年繪畫，後來在慕尼克接受美術教育，對德國畫家斐克林、克林格爾等人的作品產生了濃厚的興趣。後來由於受到叔本華和尼採的哲學思想影響，奇里訶開始力求創作一種藝術，這種「形而上的藝術，表面上十分寧靜，但給人的感覺卻像是在寧靜中會有什麼事情要發生」。他使用人體模型、器具、幾何體組合畫面，借此描繪謎一樣的孤寂世界，展現好似冥想中的內在的風景畫。奇里訶的創作風格在後期有所轉變，一度開始發展復古精神，並孜孜不倦地對古典繪畫進行重新闡釋。

奇里訶的代表作《一條街道上的神秘與憂鬱》中描繪了這樣一個宛若夢境的場景：一大片被深褐色和灰色帶拱頂的建築物遮擋的陰影和一條低矮的白色連拱廊長長地伸展開去，陰沈的天空和明亮的街道形成強烈的對比。突然從左角出現一個孤獨的滾鐵環的小女孩，她的影子似從畫面外闖入，奔向前面那個被拉長變形了的拖在明亮街道上的幽靈般的影子。畫面陰鬱恐怖，景物安排令人費解，城鎮空慘淡，頗有末日之嫌。他曾經承認這件作品的創作源泉是尼採對義大利荒漠廣場的描繪，時間表現的是深秋時節，恍若夢境，又充滿哲學性。

◦美術創作中的超現實主義

超現實主義產生於 20 世紀初，在詩歌、美術、戲劇、電影等方面都有所反映，理論根據是弗洛伊德的夢幻心理學說和精神分析學。他們宣稱，在現實主義之外，還有一個所謂彼岸世界，即無意識或潛意識的世界。人在現實世界中的生活，由於受法律、道德和習慣勢力的約束，不可能是真實和坦率的，只有在夢境、幻境展示的世界面前，才能擺脫一切束縛和約束，顯示出人的純真面目。因此，藝術要把現實和夢境結合起來。超現實主義還認為，用現實主義的方法表現可觀的物質世界是古典主義藝術家已經完成的任務，超現實主義的使命是挖掘新的、未被探討過的那部分心靈世界，以擴大和開闢藝術表現領域。潛意識世界（下意識的活動、偶然的靈感、心理變態、無目的的幻想與夢境）變成了藝術表現的對象。他們把精神病患者的行為說成是沒有被理智「玷污」的「純心靈活動」，不少現實主義畫家常常圍著精神病患者轉，從他們身上尋找「創作的源泉」，認為精神病患者的言行是潛意識的真誠反映，是日常生活中見不到的，對藝術家來說是最珍貴的東西。在藝術創作的手法上，他們往往把具體細節的描繪和任意誇張、變形、省略和象徵手法結合起來，創造出一種介於現實與臆想、具體與抽象之間的所謂「超現實」的「藝術境界」。

超現實主義的藝術形式是怪誕的、神秘的，從表現效果來看，可以分為兩類。一類是「偏執狂」式的批判活動，偏執地將一些無關聯的物體放置一起，進行主觀比喻，進而令思維進入潛意識夢境之中。另外一種傾向是表現散、隨意和自由的思維狀態，反對邏輯性，以心理的自動化和聯想來指導創作。

傑昂·米羅（Joan Miro, 1893—1983）是天才型的超現實主義畫家，他的繪畫具有鮮明的個性與風格。那些線條漫不經心地在畫布上自由彎曲、伸展和遊動，簡略的形狀則被精心地安排散佈在深淺不同的背景上。畫面沒有深入探究形體和空間的深度，而是追求採用這些亂塗出來的稚拙形狀來構築一個反復無常、滑稽卻多姿多彩的夢幻世界。


圖 9-22 哈里昆的狂歡 油畫 米羅

米羅的作品包括《哈里昆的狂歡》（圖 9-22）、《犬吠月》《人投鳥一石子》等，採用了兒童般純真的眼光看待萬物，體現一種原始的單純性。畫面上的自然物象變成一個個符號，交織著畫家的純真與幽默，那具備鮮明特點的色彩和夢幻般的構圖吸收了西班牙民間藝術的營養，流淌著熱情奔放的情緒和濃重的裝飾味道。

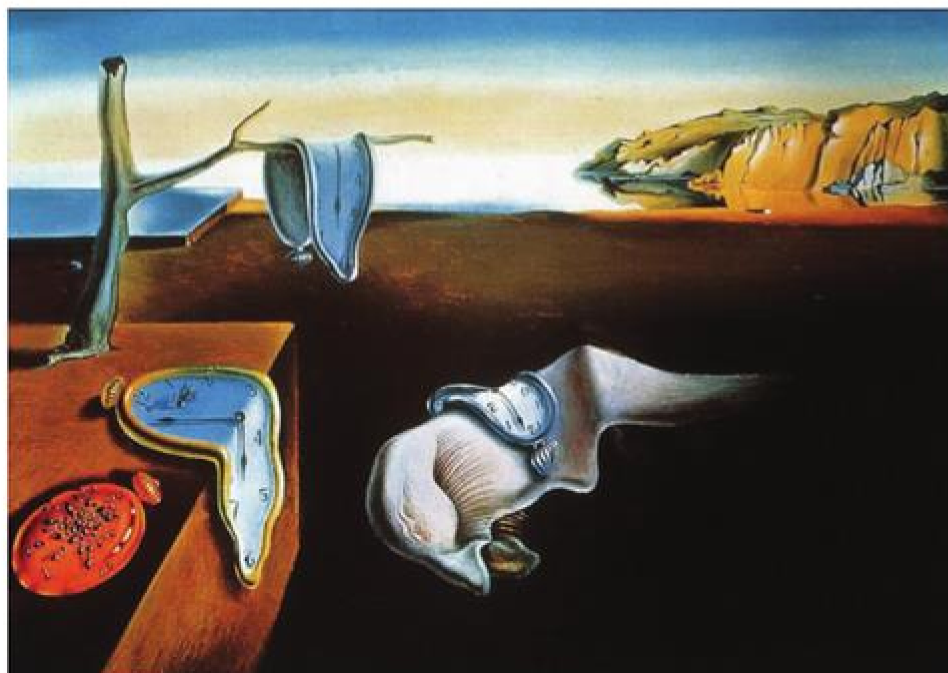
薩爾瓦多·達利（Salvador Dali, 1904—1989）出生在西班牙，在美術學院接受了系統的美術教育，具備很強的造型能力。1928 年訪問巴黎，受到佈雷東的超現實主義理念煽動，投身於超現實主義的創作之中。他的性格怪癖偏執，狂妄而自大，卻是 20 世紀西方現代美術史中的一位怪才，創作多產並且凸顯了天馬行空的想像力。

達利的創作分為三個時期： 1927 年之前的作品，受古典主義和立體主義的影響很大；其超現實主義的地位得以確定是在 1927 年到 1945 年，畫面主要追求表現潛意識、夢境和非理性的效果，這一階段的代表作品有《記憶的永恆》（圖 9-23）、《內戰的預兆》《麗達》等；「二戰」之後達利則採用一些夢幻的場景來表現歷史故事，體現出多方面的才能和興趣。

達利的創作取材於現實中那些很難捕捉的內容，如性、死亡、夢境等，

使用一種不合邏輯的方式將它們並列展示出來，並用獨特的手法來詮釋創作者內心的荒誕和怪異，將人們熟悉的東西扭曲變形，再以精細的寫真技術加以肯定，令幻想具有真實感。

超現實主義是歐洲最重要的藝術流派之一，它的結束意味著以巴黎為中心的歐洲現代藝術主陣地將讓位於美國。


圖 9-23 記憶的永恆 油畫 達利

・ 德國新客觀主義

1924 年，德國出現了諷刺社會的現實主義流派。它並非純粹的社團組織而是借用當時組織的一次藝術展覽的名稱。此流派是用寫實手法描繪客觀現實，並非歌頌現實，而是諷刺戰爭，抨擊市民中的俗氣和失去的人性。德國人認為新客觀主義是表現主義的延續，但更注重細節的真實性，同時不排斥抽象手法的運用。

1917 年第一次世界大戰即將結束的時候，喬治・格羅茲（George Grosz, 1893—1959）創作了《大都市》一畫。畫面中的人物和建築處於解體的狀態，這彷彿是德國戰後社會狀況的預兆，滿幅作品充斥著火紅的色調，其間跳動著鈷藍、純白、純黑等大小不一的色塊，它們相互呼應，具有震撼力。格羅茲以不妥協的精神和客觀現實主義的態度創作了很多帶有諷刺性的政治和社會題材的作品。

與格羅茲同為新客觀主義陣營中的馬克思・貝克曼（Max Beckmann, 1884—1950）在 1919 年創作的作品《黑夜》是暴行和殘忍的戰爭時代的直觀表現。他在框式的淺層空間中塞滿了變形的、扭動的施暴者和被摧殘的人，密集的穿插增加了緊張的果，造型雖經過誇張和變形，但局部刻畫準確而肯定。

四、「二戰」之後至 1960 年代的現代派藝術

「二戰」之後的幾十年裡，繪畫藝術的發展主要有兩個方面，即抽象藝術和具象藝術。抽象藝術家雖然豐富了繪畫語言和形式，但也存在一定的問題，這使具象繪畫獲得了發展的契機。

「二戰」之後的英國現代派

・英國現代雕塑

亨利・摩爾（Henry Moore, 1898—1986）是英國 20 世紀重要的雕塑家之一，在國際上也顯赫有名。摩爾的雕塑包含了超現實主義、構成主義、原始雕刻和非洲黑人雕刻等元素，而且在雕塑的創作手法上有所突破。他嘗試著在石雕上鑿出孔洞並且製作一系列穿弦雕塑，將實體作為虛空的框架，進而強調作品內外空間的延續性，給雕塑帶來了新的造型方法。


圖 9-24 站立的青銅像
摩爾

摩爾的創作主要表現在他對材料本質的強烈熱愛和對雕塑形式充分表現潛在可能性的追求上，主要主題包括「母與子」「倒臥」「行之內外」三類。1950 年代之後，他的雕塑尺寸更加巨大，更富有視覺感染力和震撼性，他所製作的大型戶外雕塑成為一種公共的紀念碑，遍佈五大洲的重要城市，這些青銅雕塑具有永恆的氣質。（圖 9-24）

・英國具象繪畫

以法蘭西斯・培根（Francis Bacon, 1909—1992）、巴爾蒂斯（Balthus, 1908—2001）、盧西安・弗洛伊德（Lucian Freud, 1922—2011）等為代表的具象藝術家以充滿具體形象的架上繪畫表現了這個時代特有的情感和人生經驗。他們的成就受惠於歐洲的古典藝術和學院派藝術，回到了傳統的作畫方式、材料和主題，在創作中表現出與當時主流文化相背離的狀態。

1960 年代英國與美國的普普藝術

普普藝術流行於英國與美國，是很有影響的前衛藝術運動，它代表了對抽象表現主義那種非具象繪畫類型的反叛，並且以乾淨的、硬邊的精確畫法為特徵。普普藝術作品的特點是全面反映大眾文化的各個領域。從主題上看，它集中於商業化社會的、日常的、平凡的東西，如熱狗、餡餅、公路標誌、滑稽畫報、服裝、罐頭、包裝盒和公眾熟知的人物等。（圖 9-25）

其他藝術流派

・歐普藝術

是幾何化的非具象的藝術運動，其主要形式是繪畫，以光幻象為手段，通過人的視覺器官的作用創造出強烈的視錯覺。

・新現實主義（照相現實主義）

產生於 1960 年代末和 70 年代初，又稱照相現實主義，是普普藝術的分支。照相現實主義的畫家和雕塑家追求各種幾乎可以亂真的具象藝術。


圖 9-25 是什麼使今天的家庭如此 不同，如此有魅力？綜合材料拼貼 漢密爾頓

・極少主義

這是 1960 年代至 70 年代在美國盛行起來的一股藝術潮流，開始在繪畫中顯現，後來主要成就集中表現在雕塑領域。這種藝術的形成根源可以追溯到蒙德里安的抽象主義，同時也吸納了一部分達達派和包浩斯藝術的元素。極少主義通過將造型藝術剝離，剩下最基本的元素而達到「純粹抽象」的效果。極少主義的藝術家在創作過程中，主觀呈現的只是物體的物質感受，而個人情緒被全泯滅，代表性的藝術家是巴內特・紐曼（Barnett Newman, 1905—1970）。

・偶發藝術

自 1950 年代起出現於日本、美國，並在美國得到發展。這是一種演劇的形式，是由業餘藝術家表演的抽象戲劇。其本質不是傳統戲劇的情節性，而是運動中的視覺場面，通常還伴隨著音響，有時還有氣味。雖然偶發藝術是戲劇與舞蹈的混合而非戲劇與美術的結合，但是使其表演成為抽象的觀念卻來自美術，而且表演者是美術家而非演員。

・激浪藝術

這是 1960 年代德國最先出現的流派，核心人物是約瑟夫・博伊斯。此流派的出現是以 1962 年在德國馬西尤那組織的一次「激浪行為藝術活動」——激浪音樂會為標誌的。

約瑟夫・博伊斯（Joseph Beuys, 1921—1986），德國著名藝術家，以雕塑為其主要創作形式，被認為是 20 世紀七八十年代歐洲前衛藝術最有影響的領導人。他是 1970 年代享受著政治預言者美名譽的一位美術家。他作為雕塑家、事件美術家、「宗教頭頭」和幻想家，是後現代主義在歐洲美術世界中最有影響的人物。這在某種程度上是由於他那種具有以賽亞精神的仁慈性格。（圖 9-26）


圖 9-26 如何向一隻死兔子解釋畫作
博伊斯

・ 概念藝術出現於

1960 年代後期，其基本概念源於馬歇爾・杜象的思想：一件藝術品從根本上說是藝術家的思想，而不是有形的實物，即繪畫或雕塑。這種藝術導致以觀念取代實物、使藝術擺脫物質的藝術品出現。

・ 環境藝術

產生於 1960 年代至 70 年代，這種藝術的特點是把一定的室內空間或室外環境作為整個藝術結構的一個組成要素。

五、西方後現代主義

20 世紀的現代化進程史無前例也極具革命性，同時也孕育著某種危機。現代科技文明與人文精神之間的不平衡性和高速工業化進程帶來的社會問題和環境問題促使人們開始面對生存的危機。然而，世界政局的動蕩，暴露出嚴酷的現實問題。

1970 年代之後，現代藝術開始全面衰退，舊時代的沒落給藝術家帶來了新的痛苦和情感上的迷惑，對於藝術發展的前途問題更是成為當時人們探討的焦點。一些藝術家開始對之前的創作方式和藝術追求產生疑惑，並且開始對自我進行反省，也開始勇敢地承擔藝術創作者的社會職責。從這個角度出發，如果說現代藝術追求的是一場美學革命的話，後現代藝術則是力圖實現思想觀念的革命。

西方後現代主義的特點

從後現代藝術的發展狀態來看，這次造型藝術的革命是由哲學引起的，並一直由哲學思想引導向前。後現代藝術家角色的定位有了新的解釋，創作的根本被定位於關注現實的真實世界和認識本質，對社會的焦點問題再發現並通過作品展現出來。藝術家選擇自我藝術的道路，發現自我的社會職責，藝術表現不僅僅是風格問題，而是被提升到文化層面和對現實的闡釋。藝術的功能也不僅僅是形式或風格的探討，它要評判社會的危機，深挖掘新的可能性。從現代主義過渡到後現代主義，藝術家本身也開始了一種轉變——由對技術和技巧的熱衷過渡到學者型藝術家。與此同時，多媒體藝術開始成為主流文化。1970

年代之後，由於藝術創作的動因發生了全面的變化，因此架上繪畫對於創造者而言不足以揭示觀念和深層次的內涵，因而一些藝術家開始離開畫面，走向媒體創作。藝術的物質回歸標誌著藝術將以觀念表現為主要目的。

1970 年代之後，與經濟領域的發展一樣，藝術也被納一個相關的功能系統之中，形成一個藝術系統的整體運作體系。包含藝術家、評論家、藝術主持、收藏家、畫廊、觀眾等因素，而藝術家與其作品的流通更加資訊化和統一化。

1970 年代之後的西方藝術發展呈現出「國際化」的趨勢和「多元化」的新格局。藝術家的組成更為寬泛，吸納了有色人種藝術家、女性藝術家、少數民族藝術家、同性戀者等，這種普遍性給藝術發展帶來了新的審美趣味。

西方後現代主義新繪畫的特徵

1970 年代的新繪畫強調地域特質，眾多畫家的民族意識漸趨濃厚，作品的背景根基成為決定性因素。這種地方性特點意味著創作語境的豐富，也是區分藝術特徵的必要元素。就藝術形象的創造而言，新繪畫將現實中人的存在和社會的關係作為創作的主要內容，對人的價值和尊嚴進行重新肯定，同時大量的新繪畫作品表現出藝術家對當代社會前途的擔憂。

1980 年代以後的西方繪畫，通過回歸繪畫的特定技術來重新賦予創作語言獨特性。既包含了高尚藝術的元素與展現滿足大眾審美的一面，又表明一切藝術手段最終是為了表達自己的創意與想法，而不再一味追求完美的形式。

西方後現代主義代表性流派及畫家

・ 德國新表現主義

1980 年代初，呂佩爾茨、巴塞利茲、彭克、基弗、波爾克等一群德國畫家的作品相繼在英美重要的展覽會上出現，體現了德國藝術的全新風貌，並隨即被冠以「新表現主義」的稱謂。

這種嶄新的德國藝術有著德國表現主義的根基，以一種獨特的方式體現了藝術家對未來德意志發展的擔憂。他們的繪畫回歸了本民族的傳統，反省國家社會的創傷，同時探究本國古老的文化傳統內涵。

德國新表現主義畫家的藝術樣式、媒介技術各異，卻都是從人的角度出發，揭示表像背後的新的人文意義。馬庫斯・呂佩爾茨（Markus Lüpertz, 1941—）利用典型的象徵德國基調的軍帽、鋼盔、鹿角和穀穗負載著德意志意

識形態的主題，用隨意簡單的手法塑造出結實的形象，傳導出政治資訊。或者在雕塑造型表現的過程中運用粗糙、怪異、扭曲的形象並施以樸素的色彩，力求用諷刺與幽默的方式喚起人們的激情和自尊。（圖 9-27）

喬治・巴塞利茲（Georg Baselitz, 1938—）採用畫面形象倒置的構圖方法造



圖 9-27 向巴塞利茲致敬 油彩 呂佩爾茨

成人的視覺與腦思維的知覺異樣和突然的離間效果。他的藝術具有攻擊性，是以反理性主義為美學基礎的與社會的對抗。畫面上自由粗獷的筆觸隨處可見，雖然人物粗糙，但繪畫性突出。這種「手足倒置」的作畫風格成了他的藝術標籤，但是也帶來了一定程度的偶然性和過於簡單化。（圖 9-28）



圖 9-28 巴賽利茲作品

A.R. 彭克（A.R.Penck, 1939—）的繪畫樣式是極具個性化的，從人的形態抽象出的符號貫穿了他的創作，畫面簡單而富有內涵，通常在粗白的布面上以急促的書寫式的筆觸快速畫完，頗具情緒性。

深厚的文化基礎支撐著安塞爾姆・基弗（Anselm Kiefer, 1945—）的藝術創作。從古老的日爾曼神話傳說到中世紀的基督教神學，從德意志的歷史事件到納粹主義的夢魘，從德國的政治名人到當今的倖存者，從傳統的文學素材到當代的政治事件，都是基弗研究和表現的對象，併力求使繪畫成為一種帶有哲理性的宣言。基弗在材料和技法的運用上不拘一格，所描繪的自然風景和人物體現出綜合媒介的特點。這些巨大的畫幅，厚重的畫面肌理，宏大的氣勢，展現的是一種德國浪漫主義宿命論的偉大性和痛苦性。基弗用思想的繪畫向人們公開自己對生命和文化終極信仰的宣言。

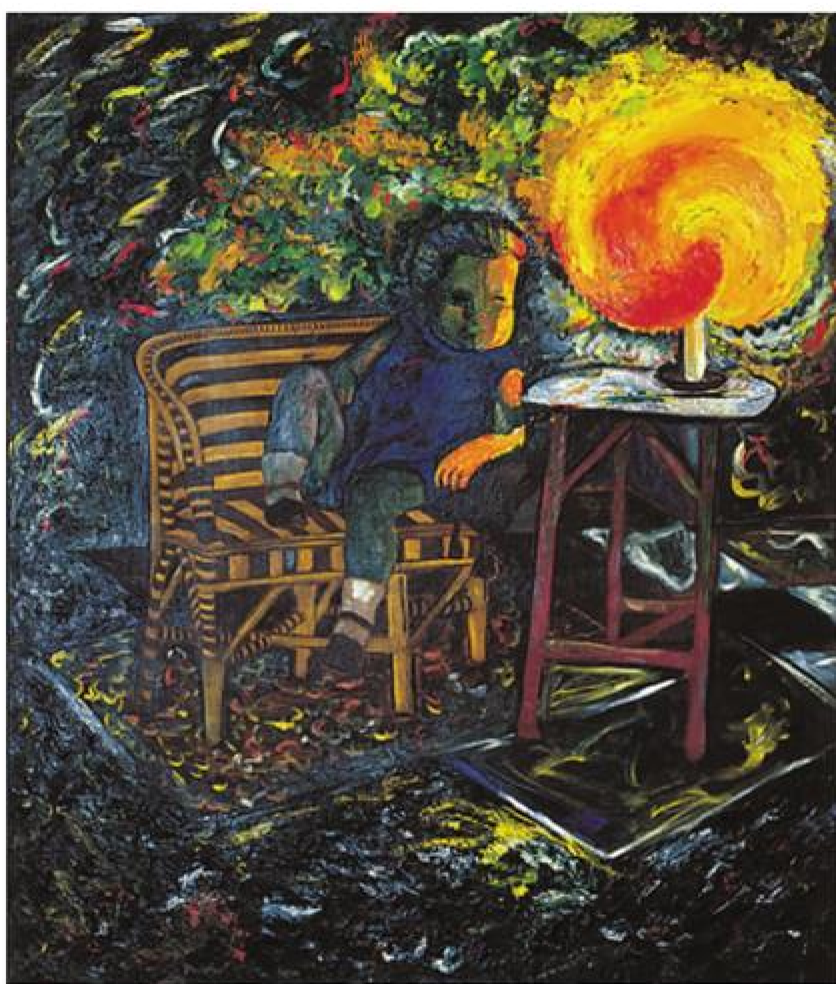
・義大利超前衛藝術

與德國新表現主義同時出現的義大利超前衛派運動，保持著義大利歷史的「持續」感，在藝術創作中體現了與輝煌過去的息息相關。

前衛藝術家刻意復古，偏愛古典神話，追求對經典古典主義造型的模仿，表現出對義大利歷史文化傳統在後現代情境下走向反諷刺的思考，百年的現代

藝術給超前衛藝術家提供了各種風格、樣式和表現手段去整合。超前衛藝術家恢復到繪畫特定物質技術上來，重新賦予藝術史以語言的獨特性，風格質樸、形式優美、書寫自由，有別於德國新繪畫的沈重和複雜的政治內容。

桑德羅・基亞（Sandro Chia, 1946—）考慮的是如何去關照和觀察傳統的文化遺產，為變革創造條件。（圖 9-29、圖 9-30）弗朗切斯科・克萊門特（Francesco Clemente, 1952—）的藝術特徵由歷史和語言組成，作品風格和內容極為多樣，並從世界各地各領域的廣泛藝術素材中汲取養分，他一直進行的是復活幾乎失傳的義大利傳統壁畫技法和色彩、造型的實驗。


圖 9-29 基亞作品

・ 英國繪畫新精神

1980 年代後期，英國畫家開始擺脫以往封閉的態度，考慮藝術大眾化的問題和人類本身與生存問題。他們從周邊的生活和熟悉的事物中提取描繪物象，解決了藝術主體性的問題。總體來講，英國新繪畫仍然保持著以往病態的懷舊心理和人文主題的影響，在種程度上缺乏熱情和趣味性。

1980 年代之後，普遍流行的藝術流派還包括集成藝術、多媒體藝術、裝置藝術、照相藝術以及觀念藝術。



圖 9-29 基亞作品

思考題

1. 現代派藝術的總體特點是什麼？
2. 現代派藝術力求對傳統藝術的革新體現在哪些方面？
3. 後現代藝術與現代派藝術的區別有哪些？

Chapter10

印度美術

本章重點

宗教與藝術　雕塑　細密畫

印度文明起源於印度河流域，其文明的歷史可以上述到西元前 3000 年。它北面為喜馬拉雅山，南臨印度洋，這種地形造就了自身文化和藝術的獨立發展。印度民族成份較為複雜，語系包括澳亞語系、達羅毗荼語系、印度伊朗語系、漢藏語系和印歐語系。

古印度為適應人們的某種精神需要，成為一個造神的國家，吠陀教、婆羅門教（8 世紀改稱為印度教）、佛教、耆那教、伊斯蘭教均對古印度的文化藝術造成了深遠的影響。

一、古代印度美術

印度文明的起源

1922 年在印度河畔發現的文明遺址將印度歷史前推了 4500 年以上，印度早期文明主要圍繞印度河和恆河展開，是典型的青銅文化興盛時期。

· 建築

印度河文明古城遺址以嚴整的城市規劃著稱，代表性的遺址是摩亨佐．達羅古城遺址。這座城池東側為大片住宅區，規劃完整，建築材料以燒磚為主，功能分區明顯，設置有浴室、排水管道、水井等。

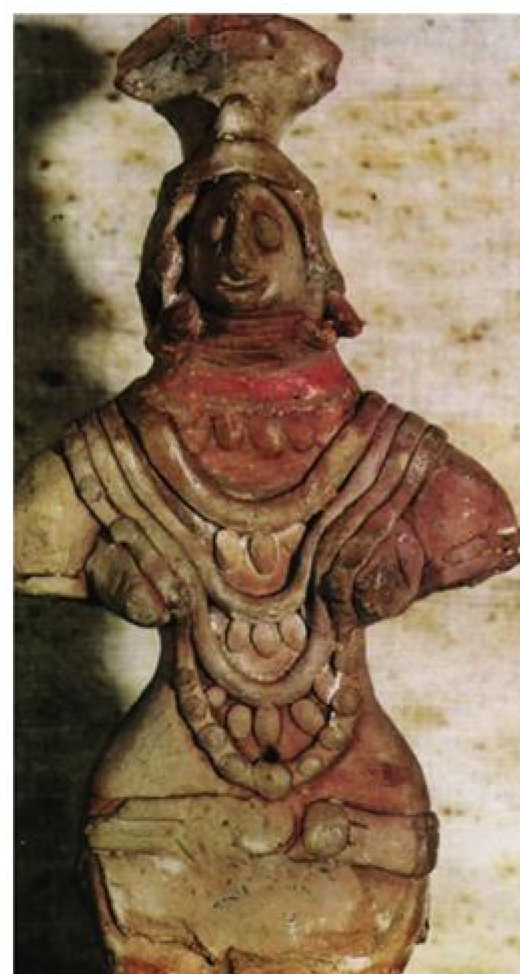
· 印章藝術

印度河文明古城遺址出土了 2000 餘枚印章，多半是凍石雕刻，也有用瑪瑙、燧石、象牙、銅等材料製作的。之後發現了一些男性小型雕塑，多為父系族公社時期男性崇拜之物，反映了當時浮雕藝術的成就。

· 雕塑

印度河文明古城遺址出土了大量赤陶燒製的母神（圖 10-1）、公牛、山羊

等小陶俑，以及許多琢磨光滑的圓錐形小石柱和大石環，證明印度土著居民盛行生殖崇拜。母神在印度廣大農村至今仍被奉為村莊和家宅的守護女神。繁多富麗的珠寶飾物是印度河母神以至後世印度所有女神形象與眾不同的造型特徵，意味著女神本身是豐饒多產的象徵。摩亨佐－達羅出土的赤尊小塑像約製作於西元前3000 年，是大量同類印度河母神陶俑樣品之一。（圖 10-2）


圖 10-1 母神像 赤陶 約西元前3000 年

約西元前 1500 年，印度河文明突然衰亡了。但是印度河土著居民創造的農耕文化要素，特別是母神、公牛、男根、聖樹崇拜等生殖崇拜的文化基因並未消失。


圖 10-2 瘤牛 赤陶 約西元前2000 年

印度宗教

・吠陀文化與宗教興起

「吠陀」原意為知識，特指天啟的宗教知識，是印度最古老的宗教文獻總稱。吠陀文化的年代大約是在西元前 1500 年至西元前 800 年。

吠陀是印度雅利安人的聖典。吠陀本集共四部：《梨俱吠陀》《娑摩吠陀》《夜柔吠陀》《阿闥婆吠陀》。

最古老的《梨俱吠陀》匯集了 1028 首贊頌詩。吠陀諸神多半是自然崇拜的對象，是與雅利安人遊牧生活關係密切的太陽、雷雨、水、火等自然力量的化身。

約西元前 9 世紀，雅利安人的吠陀教演變為婆羅門教，即後世印度教的前身。約西元前 6 世紀，北印度雅利安人的早期拓居地逐漸形成一系列王國，在宗教思想領域也出現了代表剎帝利利益反對婆羅門特權的思潮。耆那教與佛教的興起，便是反婆羅門教思潮的集中體現。

耆那教創始人筏駄摩那，號稱大雄，亦稱耆那，耆那教因此得名。耆那教

主張宇宙間一切都有靈魂，生存的目的在於靈魂的淨化，倡導極端的禁慾苦行與「不害」。

佛教創始人釋迦牟尼，原名悉達多．喬達摩。佛教認為一切現象都以彼此互為因果、互相依存的一定條件為轉移，頭頂婆羅門教正統學「梵我」常恆不變的觀念。

遺憾的是，從印度河文明衰亡到吠陀時代結束直至西元前 4 世紀末的 1000 多年間，在印度美術史上至今還是一大段空白。1970 年以來，在印度中央邦首府博帕爾附近的比姆內特卡等地，發現了世界上規模最大的壁畫群之一。這些岩畫多描繪野生動物、狩獵或戰爭場面，風格與世界各地的原始岩畫相近。這一時期相繼興起的婆羅門教、耆那教和佛教三大宗教，為後世印度藝術提供了永恆的主題。印度早期王朝的藝術，便標誌著佛教藝術的偉大開端。

孔雀王朝

西元前 326 年，馬其頓王朝佔領了印度犍陀羅地區，使印度由分散的小聯邦形成了統一的帝國。其間印度勇士旃陀羅笈多．孔雀在混亂中奪取了政權，於印度東部摩羯陀建立了自己的領地，隨後經過賓頭娑羅和阿育王的拓展，印度領土擴大，佛教的國家地位也予以確立，出現了印度歷史上第一批佛教美術遺址。

孔雀王朝（約西元前 324—前 185 年）的藝術基本上屬於宮廷藝術，在宮廷建築與雕刻風格上都仿效波斯帝國阿契美尼德王朝的模式。

・ 建築

阿育王時代以前的建築以木質結構為主，阿育王時代的建築則開始向石結構過渡。根據《印度志》記載，孔雀王朝的都城華氏城沿恆河河岸綿延長達約 15 公里。而宗教建築則興盛於阿育王時代，形成了佛教建築的基本形制：窣堵波、支提和毗訶羅。

窣堵波，即塔，原是埋葬聖者遺骨或遺物「舍利」的紀念性墳塚，後逐漸成為象徵性禮拜對象。支提，泛指禮拜場所，指的是安置紀念性窣堵波的塔廟、祠堂或佛殿。毗訶羅，佛教建築，特指出家僧人集體居住靜修的僧房、精捨或寺院。

・ 阿育王石柱柱頭雕刻

阿育王在孔雀帝國境內的交通要衝或佛教聖地建立了約 30 座獨立式紀念性石柱，這就是印度歷史上有名的「阿育王石柱」。現存的石柱包括斷片共 15 座，其中 10 座石柱身上銘刻著阿育王的詔諭。柱頭雕刻的動物形象都具有神聖的象徵意味。獅子、大象、瘤牛和馬四種動物分別代表宇宙四方。

在比哈爾邦古城吠捨離故地巴基拉發現的《巴基拉獅子柱頭》，約作於西元前 257 年，是現存最早的阿育王石柱柱頭，沿襲了波斯王宮雕刻的風格化造型；《蘭普瓦瘤牛柱頭》約創作於西元前 250 年，顯示了波斯雕刻的影響與印度本土傳統的奇妙混合；《勞里亞・南丹加爾石柱》約創作於西元前 242 年或 241 年，是現存最完整的一座阿育王石柱；《薩爾納特獅子柱頭》（圖 10-3）是阿育王石柱柱頭雕刻的極品，現柱身已斷，柱頭基本保存完好。柱頭頂端蹲踞著四隻背對背的圓雕雄獅，背脊相連，面向四方，造型明顯吸收了波斯阿契美尼德王朝獅子雕刻形式的因素。


圖 10-3 薩爾納特獅子柱頭 砂石
約西元前 242—前 232

・ 藥叉與藥叉女雕像

藥叉與藥叉女是印度民間信仰的自然的精靈或生殖的精靈。孔雀王朝時代的人物雕刻以藥叉與藥叉女雕像為主，均為砂石雕刻。有些雕像表面帶有「孔雀磨光」，屬於印度本土的民間藝術傳統。

這一時代的藥叉雕像，具有典型的古風式藝術特徵，造型古拙、質樸、生硬、粗壯，嚴格保持正面直立的姿勢。藥叉女雕像也呈現古風式風格，而誇張的造型與裝飾的富麗，又屬於印度藝術獨具的特徵。《狄大甘吉藥叉女》（圖 10-4）被認為是孔雀王朝時代人物雕刻的珍品。藥叉女採取正面直立的古風式姿勢，全身造型既渾樸莊重又飽滿誇張，體現了極富女性魅力的曲線。


圖 10-4 狄大甘吉藥叉女 砂石
約西元前 3 世紀

巽伽王朝

同孔雀王朝的宮廷藝術相比，巽伽時代的藝術基本上屬於印度本土的民間藝術。就總體風格而言，巽伽藝術俗、樸茂、率真、稚拙，頗有幾分原始特色，更屬於名副其實的古風式藝術。即使表現豪華的宮廷景象，巽伽藝術也帶有濃鬱的民間氣息，雖

然在巽伽王朝統治期間婆羅門教的地位開始上升，卻沒有妨礙優秀的佛教藝術作品的出現。

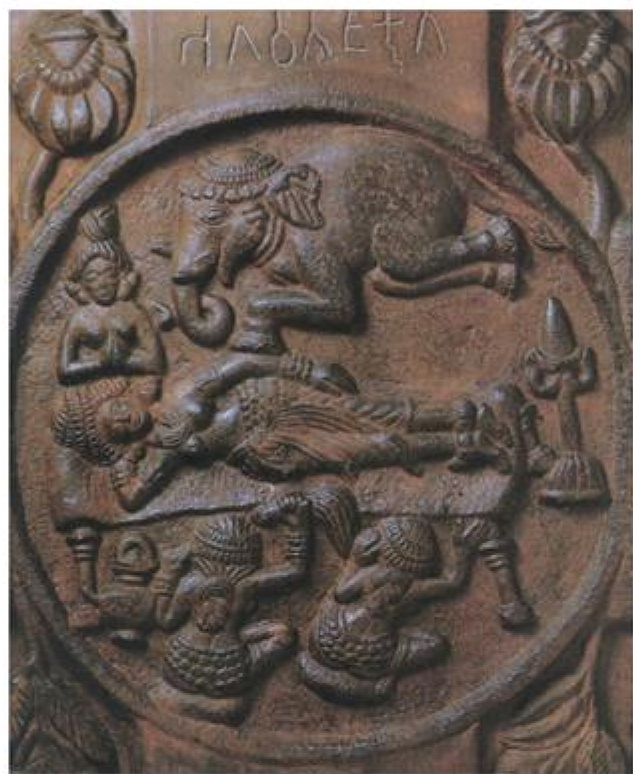
・巴爾胡特窣堵波遺跡

巴爾胡特窣堵波是印度早期佛塔的重要遺跡之一，建造年代約為西元前150年至前100年，正是巽伽王朝統治時期。巴爾胡特窣堵波最初的塔門和圍欄可能是木結構的，而現存的塔門和圍欄均系硬質紅褐色砂石製造。浮雕的裝飾紋樣以各種變形的量化團為主。這些紅砂石浮雕的視覺效果類似民間木雕，但仍可以看出仿木雕工藝刀法的痕跡。

。巴爾胡特本生故事與佛傳故事浮雕

巴爾胡特窣堵波圍欄立柱或笠石上的佛教故事浮雕的題材，可分為本生故事與佛傳故事。根據各幅浮雕上婆羅米字母的俗語銘文，巴爾胡特圍欄浮雕可辨認的本生故事有32個，佛傳故事有16個。

巴爾胡特的本生故事浮雕，講述《本生經》中佛陀前世化身為種種仁禽義獸、賢哲明主的故事，宣揚佛教的自我犧牲精神和悲憫眾生的教義。巴爾胡特浮雕往往採用一圖數景的連續性構圖和密集緊湊的填充式構圖，體現了原先從事木雕的民間工匠充分利用有限版面的習慣，從而突破了時間與空間的局限，獲得了表現的自由。


圖 10-5 脫胎靈夢 紅砂岩
西元前2世紀

巴爾胡特的佛傳故事浮雕，不僅採用了與本生故事浮雕同樣的構圖方式，而且發明瞭表現佛陀的象徵主義手法。在印度早期佛教雕刻中從未以人形刻畫佛陀，僅以象徵來表現。在巴爾胡特的佛傳故事浮雕中，通常以菩提樹、法輪、台座、傘蓋、足跡等象徵符號來暗示佛陀的存在。《從三十三天凡降》就是以象徵手法表現佛陀的最早嘗試之一。巴爾胡特佛傳故事名作，都是以聖樹或台座之類的象徵符號暗示佛陀。巴爾胡特浮雕還提供了古代印度社會的建築形制、用具樣式、服飾髮型等一系列有趣的世俗生活畫面。例如巴爾胡特著名的圓形浮雕表現佛陀化象入胎的故事。（圖10-5）

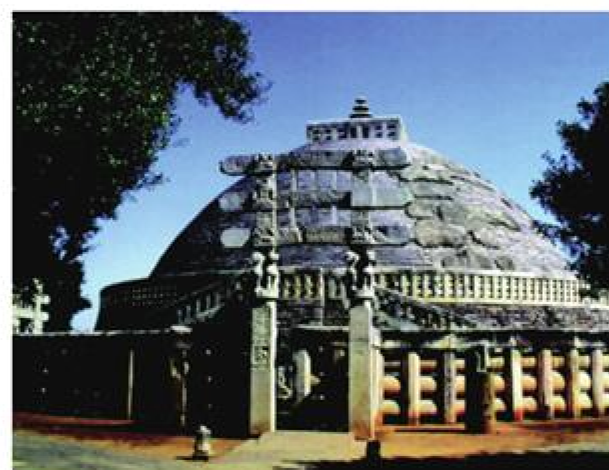
。巴爾胡特佛教印度塔裝飾中佛陀形象未出現的原因

巴爾胡特佛教印度塔裝飾中無論是表現本生故事還是經變題材，均未明晰

地出現佛陀的形象，而是採取象徵或暗喻的方式。其主要原因在於受到印度傳統的反偶像崇拜的觀念、印度早期佛教或小乘佛教最高的目標涅槃的理想以及原始佛教對於樸素的無神理論的影響。

早期安達羅王朝

西元前 1 世紀，安達羅人控制了印度東部地區。他們在博帕爾以北 68 公處修建了桑奇大塔，它是印度早期佛教藝術發展的頂點的標誌。


圖 10-6 桑奇大塔 砂石
始建於西元前 3 世紀

桑奇大塔是印度早期佛教窣堵波的典型，特別是中印度窣堵波形制的代表。桑奇大塔往往被解釋成宇宙圖式，塔身覆鉢，「安達」梵語原義為「卵」，象徵印度神話中孕育宇宙之軸。平臺和傘蓋是由古代圍欄和聖樹演化而來，傘柱象徵宇宙之軸，三層傘蓋代表諸天。傘頂正下方埋藏的舍利隱藏變現萬法的種子，四座塔門標誌著宇宙的四個方位。（圖 10-6）

・桑奇大塔塔門雕刻

桑奇大塔的塔門雕刻匯聚了印度早期佛教藝術精華，不僅吸收了自孔雀王朝以來的波斯、希臘化等外來藝術的影響，而且繼承了巽伽時代以來的印度本土民間藝術特別是象牙雕刻的工藝傳統。

桑奇大塔四座塔門的砂石雕刻的總體視覺效果都好像放大的象牙雕刻。類似巴爾胡特雕刻密集緊湊的填充式構圖，這種象牙雕刻的視覺效果更為顯著。塔門上的高浮雕或圓雕基本上左右對稱，包括法輪等象徵符號，大象、獅子等動物，藥叉、藥叉女等人物。人物雕像雖然屬於古風式造型，但已不像巴爾胡特雕像那樣生硬拘謹，而比較注重人體動態自然靈活的表現。塔門橫梁與立柱表面的本生故事與佛傳故事浮雕中的人物形象，亦屬於古風式風格，但也比巴爾胡特圍欄浮雕更精緻自然，富於立體感。

・桑奇本生故事與佛傳故事浮雕

桑奇大塔塔門敘事性浮雕的題材主要是本生故事與佛傳故事，所有浮雕均系砂石雕刻。浮雕像巴爾胡特浮雕一樣，往往採用一圖數景的連續性構圖和密集緊湊的填充式構圖。而桑奇浮雕的構圖更為密集緊湊，具有象牙雕刻的精緻細密。

桑奇大塔的佛傳故事浮雕遵循印度早期佛教雕刻的慣例，也禁忌出現佛陀本人的形象，而只用菩提樹、法輪、台座、傘蓋、足跡等象徵符號來暗示佛陀的存在。桑奇浮雕表現佛陀的象徵主義手法比巴爾胡特更加系統和完善，象徵符號更加豐富。這種超現實的象徵主義手法與超時空的連續性、填充性構圖結合，產生了奇妙的審美視覺幻象。東門第二道橫梁正面的浮雕，是採用象徵手法表現佛傳故事的先例。此外，桑奇大塔塔門的浮雕還記錄了古代印度社會從城堡到森林、從宮廷到民間的各種場景。


圖 10-7 桑奇藥叉女 砂石
西元前 1 世紀末

·《桑奇藥叉女》雕像與三屈式的初創

桑奇大塔塔門的藥叉女雕像，不僅比印度本土狄大甘吉和巴爾胡特的藥叉女雕像更為自然靈活，而且堪與希臘雕刻的女性雕像媲美。

現存桑奇大塔東門的砂石圓雕托架像，約創作於西元前 1 世紀末，被公認為桑奇乃至全部印度雕刻中最美的女性雕像之一。這尊雕像比狄大甘吉和巴爾胡特的藥叉女身子更加優美，動態更加靈活。她的身體彎曲成 S 形的姿勢，被稱作「三屈式」。自從《桑奇藥叉女》雕像初創這一程序以來，逐漸發展成塑造印度標準女性人體美的藝術典範，為後世印度雕刻、繪畫所沿襲。《桑奇藥叉女》雕像是印度雕塑中的經典之作，其造型已經脫離了古風樣式，充滿肉感，特徵明顯。（圖 10-7）

二、貴霜王朝美術

貴霜王朝（1 世紀—3 世紀）是曾存在於中亞的古代強國，鼎盛時期（105 年—250 年）的疆域曾經從今日的塔吉克綿延至裏海、阿富汗及恆河域，與中國、羅馬、帕提亞並列為歐亞四大強國。貴霜王朝由篤信佛教的希臘族裔所建立，最初活躍在中國青海地區，後來向西佔領了中亞、西亞地區與波斯，對早期佛教的傳播做出了巨大的貢獻。貴霜王朝曾經在印度北部建立政權，使希臘文化與印度文化進行了交融。

犍陀羅藝術

犍陀羅是古代印度十六國之一，位於當今巴基斯坦及毗連的阿富汗東部一帶，是古代絲綢之路的中轉站，因此地理位置十分重要，各族競相爭奪此地。西元前 4 世紀末馬其頓亞歷山大大帝入侵犍陀羅，希臘文化開始影響這一地區，因此，犍陀羅藝術實質上是印度佛教與希臘化藝術融合的產物，通常被稱作「希臘式佛教藝術」「羅馬式佛教藝術」或「希臘—羅馬式佛教藝術」。

犍陀羅藝術的繁榮是在貴霜時代，貴霜全盛時期的統治者迦膩色伽征服了東印度恆河域中遊，將貴霜統治中心移至犍陀羅地區。當時犍陀羅是中國與羅馬之間通商的「絲綢之路」的中轉站，是東方貿易與文化的交中心。這種貿易和文化交使犍陀羅藝術更直接受到希臘化羅馬藝術的影響。

為維持對貴霜帝國廣大領土上不同信仰的眾多民族的統治，信奉拜火教的迦膩色伽又皈依佛教，被譽為庇護佛教的「阿育王第二」。迦膩色伽時代，在克什米爾召集了佛教經典的第四次集結，在犍陀羅地區建造了大批佛塔寺院，並仿照希臘、羅馬神像雕刻了大量佛像、菩薩像。1908 年，在大塔遺址出土的一件青銅的迦膩色伽舍利容器，還有同址出土的一枚迦膩色伽金幣，正面是迦膩色伽肖像，背面是希臘化風格的佛陀立像，這尊袖珍佛像已具備犍陀羅佛像的一般造型特徵。

約 465 年，「不信佛法」的白匈奴人入侵犍陀羅地區，毀棄了大批佛塔寺院，犍陀羅的佛像、菩薩像也香火稀少，逐漸被埋沒在歷史的塵土之中。

1849 年，英國人最先在旁遮普發掘出犍陀羅佛像。20 世紀以來，多國考古隊紛紛在犍陀羅及其周邊地區進行考古發掘。因為犍陀羅藝術是東西方文化融合的產物，涉及佛像起源的重大問題，引起了東西方學者一百多年來的研究與討論。

・ 希臘化風格的犍陀羅佛像

貴霜時代犍陀羅藝術的最大貢獻，就是創造了希臘化風格的犍陀羅佛像。貴霜時代，在迦膩色伽奉行的宗教寬容、折中、調和的政策下，犍陀羅藝術家自然不滿於用象徵符號代替已被人格化的新神佛陀，便毫不顧忌印度早期佛教雕刻的清規戒律，開始遵循希臘、羅馬雕刻的慣例，仿照希臘、羅馬神像的樣品，直接雕刻出佛陀本身人形的形象。於是，希臘化風格的犍陀羅佛像誕生了。


圖 10-8 屍毗王本生（片岩）約 2 世紀

犍陀羅佛像的雕刻，大約在 1 世紀後期從佛傳故事浮雕開始，逐漸向單獨設龕供奉禮拜的佛像發展。犍陀羅佛教故事浮雕題材，同巴爾胡特、桑奇等地的浮雕一樣，可分為本生故事和佛傳故事，不過本生故事浮雕較少，主要刻畫以人形出現的菩薩等形象。例如犍陀羅片岩浮雕《屍毗王本生》（圖 10-8），以相當寫實的手法刻畫了佛陀前世的化身之一屍毗王割肉貿鴿的情景。犍陀羅浮雕的構圖方式採用的是一圖一景的單幅構圖，浮雕畫面以人物特別是佛陀為中心，基本採用西方的平行透視，每個人物從左到右排成一排，疏密相間，留有空白。犍陀羅佛像的造型，來源於印度佛教的感，採用了希臘化藝術的形式。佛像從整體上來看是由希臘太陽神阿波羅或希臘、羅馬哲人的頭部，披著羅馬長袍「托格」的身體，由某些標誌著佛陀的印度偉人身份的相貌特徵混合構成。這種希臘化風格的佛像，被稱為「阿波羅式的佛像」或「穿托格的佛像」，同時表現佛陀兼有人的形體和超人的內涵。

犍陀羅佛像可分為立像與坐像兩類。佛像的手勢、坐姿都遵循固定的程序，表達人物內在的情感和精神，被稱為「肉體的花朵」「魂的手勢」。立像的手勢通常是「施無畏印」，坐像的手勢通常是「禪定印」或「轉法輪印」。立像和坐像的典型有白沙瓦博物館等幾個博物館中收藏的幾尊青灰色片岩雕刻的犍陀羅佛陀立像和坐像。

· 王子菩薩與異域諸神

犍陀羅菩薩像的創造也是犍陀羅藝術的重大貢獻，造型不像佛像那樣過分莊重、拘謹，而是比較瀟灑、活潑、華貴，突破了佛像千佛一面的模式，呈現較為生動、多樣的姿態。

犍陀羅菩薩像雕刻最多的是悉達多太子，其次是彌勒菩薩，還有少量觀音菩薩。除了大量佛傳故事浮雕和佛像、菩薩像以外，也有一些異域諸神的雕像，以希臘與印度神祇居多。

· 犍陀羅藝術的演變

犍陀羅藝術大致可分為前後兩期：前期約從 1 世紀初至 3 世紀中葉，後期約從 3 世紀中葉至 5 世紀末。

前期犍陀羅藝術以石雕為主，雕刻材料主要採用犍陀羅地區出產的青灰色雲母質片岩，又可細分為早期、中期和晚期。早期石雕約從 1 世紀初葉至末葉，屬於希臘化風格，後半葉受希臘化風格影響，但基本上屬於古風式風格，如《拜訪婆羅門》等作品。中期石雕約從 1 世紀末至 2 世紀中葉，希臘化藝術影響異常明顯，呈現古典主義風格，代表作品有《佛陀誕生》《灌頂沐浴》等。晚期石雕約從 2 世紀中葉至 3 世紀中葉，似乎更多受到了羅馬藝術的影響，也吸收了更多印度本土藝術愛好裝飾的傳統，呈現半古典的折中風格，帶有矯情主義傾向。代表作品有《摩羅的魔軍》《捨衛城神變》等。

後期犍陀羅藝術以泥塑為主，主要以 4 世紀和 5 世紀呾叉始羅和哈達的灰泥塑像或赤陶燒像為代表，如《供養人頭像》《哈達佛陀頭像》，風格開始向希臘古典傳統回歸。這種趨勢被認為是「非地中海的希臘主義」。

後期犍陀羅藝術最西部的中心是巴米揚石窟，約開鑿於 2 世紀至 7 世紀。在石窟東西兩端的龕狀窟內，各有一尊巨型佛陀立像，即世界著名的「巴米揚大佛」。豐杜基斯坦佛寺是後期犍陀羅藝術最晚的遺跡。在佛寺塔院的四面壁龕內，塑有佛陀、菩薩、供養人、天女、蛇神等塑像。在西元初期的幾個世紀中，犍陀羅藝術伴隨佛教的傳播從中亞擴散，東至中國、朝鮮、日本，為遠東佛教藝術提供了最初的佛像範式。

馬圖拉藝術

馬圖拉是古代印度北方兩大藝術中心之一，以雕刻藝術最為著名。在貴霜時代，馬圖拉地區流行佛教、耆那教和婆羅門教三大宗教。馬圖拉地區的雕刻比犍陀羅地區的雕刻更少受到希臘藝術的影響，印度本土的風格更為突出，造像追求飽滿充實的體態和生機勃勃的狀態。作品大部分主題都為肉感的裸體，除了表現典型的宗教故事之外，多為對民間盛行的蛇神和藥叉女形象的刻畫。

・馬圖拉藥叉女雕像

馬圖拉自古是商業繁華的重鎮，保持著印度本土文化傳統，素以雕刻著稱。古代早期馬圖拉雕刻的遺品，有孔雀王朝末期的砂石巨像《帕爾卡藥叉》和巽伽時代的紅砂石藥叉女雕像與赤陶母神塑像，造型屬於古風式風格，印度本土民間藝術的泥土味非常濃厚。貴霜時代，馬圖拉雕刻日趨繁盛，形成了北印度一大藝術流派——馬圖拉派。

喜愛裸體、崇尚肉感，是馬圖拉雕刻的傳統特色，集中體現在貴霜時代的


圖 10-9 帶鸚鵡的藥叉
砂石 2 世紀

馬圖拉裸體藥叉女身上。藥叉女的造型均身材修長勻稱，面龐圓潤，肉體健碩，光艷柔媚。馬圖拉藥叉女雖然都是立像，但早已脫離狄大甘吉和巴爾胡特藥叉女的那種正面直立的古風式靜態，接近桑奇藥叉女自然活潑的動態造型，還繼承發展了桑奇藥叉女初期的表現印度標準女性人體美的三屈式規範。在布台薩爾耆那教窣堵波遺址出土的紅砂石圍欄立柱雕像《帶鸚鵡的藥叉女》（圖 10-9）是馬圖拉裸體藥叉女雕像的名作。

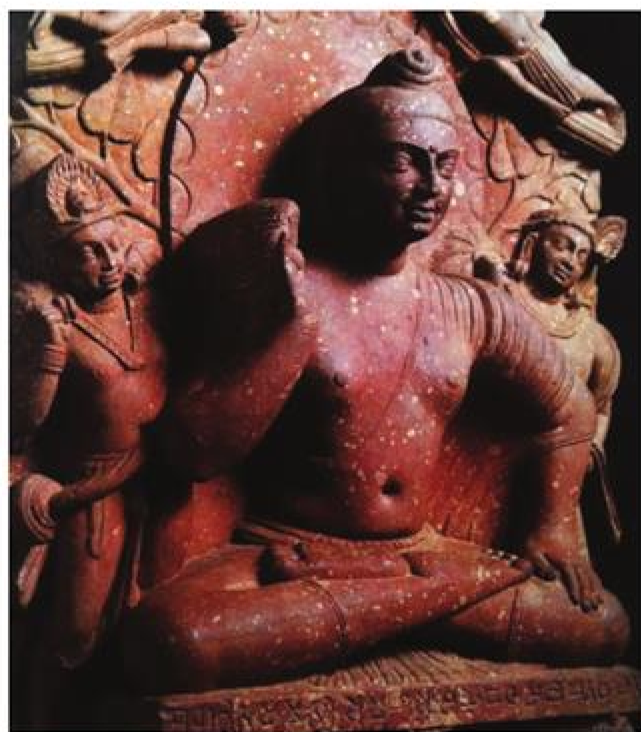
馬圖拉藥叉女雕像顯示出當時的人們喜愛裸體，崇尚肉感，甚至渲染言情挑逗性慾。一方面是出於馬圖拉民間農耕文化生殖崇拜的傳統風俗習慣，另一方面也浸透了馬圖拉城市的富裕市民階層追求感官刺激的審美趣味。

・ 貴霜王侯肖像

在馬圖拉郊外的馬特即托克里・蒂拉發現了一座貴霜王朝的神殿遺址，出土了一批紅砂石雕刻的貴霜王侯肖像，造型與蘇爾赫・科塔爾的石灰石貴霜王雕像非常女相似，都屬於貴霜統治者神聖化的王朝藝術。馬圖拉貴霜王侯肖像的造型採取硬直、正面、威嚴的形式，表現了中亞遊牧民族的審美時尚和藝術特徵。

・ 貴霜馬圖拉佛像

貴霜時代馬圖拉佛像雕刻的最大貢獻是創造了一種印度式的馬圖拉佛像。最初的馬圖拉佛像並不是模仿犍陀羅希臘化風格佛像製作的，而是參照印度本土特別是馬圖拉本地傳統的藥叉像創作的。薩爾納特出土的西克里斑點紅砂石雕刻《馬圖拉菩薩立像》，被譽為馬圖拉最早的佛像之一。該雕像的造型類似馬圖拉本地傳統的藥叉雕像，肩寬雄厚，腰粗腿壯，昂然挺直，硬直剛猛。貴霜時代的馬圖拉佛像，繼承了馬圖拉雕刻的傳統特色，不僅參照了馬圖拉本地孔武有力的早期藥叉的古風式造型，而且也可能受到了獷烈剽悍的貴霜王侯肖像的影響。


圖 10-10 卡特拉佛陀坐像紅砂石
約 2 世紀

例如《卡特拉佛陀坐像》（圖 10-10）全身肌肉緊繃，姿

勢剛硬，充滿赳赳武夫的雄豪霸悍的氣概。

作為貴霜時代兩大藝術流派和中心，馬圖拉和犍陀羅之間自然存在著藝術的交流和影響。在馬圖拉地區出土的紅砂石雕刻《馬圖拉佛陀立像》被認為是受到了犍陀羅佛像的影響，是從貴霜馬圖拉佛像向笈多馬圖拉佛像過渡期間的作品。演變到 4 世紀以後，馬圖拉佛像雕刻終於在笈多古典主義審美理想的支配下，完成了從貴霜馬圖拉佛像向純印度風格的古典主義佛像樣式之一——笈多馬圖拉佛像的過渡。但馬圖拉地區出土的貴霜時代的本生故事與佛傳故事浮雕數量較少。

阿瑪拉瓦蒂雕刻

貴霜時代，南印度的安達羅國的一大藝術流派——阿瑪拉瓦蒂派，與北方的兩大藝術流派犍陀羅派和馬圖拉派鼎足而三，並立稱雄。安達羅國純屬於「印度人的印度」，是印度民族精神的庇護所。因此，南印度阿瑪拉瓦蒂派的藝術比馬圖拉派更純粹地保留了印度本土的傳統。

阿瑪拉瓦蒂藝術主要包括阿瑪拉瓦蒂、賈加雅佩塔、納加爾朱納康達等地的佛教建築與雕刻。阿瑪拉瓦蒂大塔是阿瑪拉瓦蒂派藝術的典範，也是南印度窣堵波形制的代表。祭壇的東西南北四個方向各自伸展出一座長方形的露臺，每座凸出的方臺上聳立著五根石柱，代替了桑奇大塔那種塔門。最初塔身浮雕裝飾人物形象古拙質樸，體態修長，但動作直生硬。佛陀則採用象徵手法，之後裝飾佛陀開始以人的形象出現，裝飾華麗，一些女性形象身姿更為優美活潑。阿瑪拉瓦蒂大塔後期雕刻開始強調戲劇性效果的表現，在構圖更為擁擠的同時形象動勢加劇，有時甚至達到狂亂的程度，代表作品有《婦女禮佛》《馴服醉象》等。

三、笈多王朝美術

笈多王朝分為前後兩個歷史時期：前期為 320 年—534 年，後期為 535 年—730 年。笈多王朝在比哈爾出現後統治北印度地區，這是印度宗教、哲學、文學、藝術和科學等古典文化全面繁榮的時代。後笈多王朝由戒日王在 6 世紀建立，帝國中心為伽諸闍，這是北印度著名的文化名城。笈多時代雖然佛教已開始在印度本土出現漸趨衰微的傾向，但這個階段佛教藝術臻於鼎盛。婆羅門教

開始向印度教轉化，印度教藝術蔚然勃興，名作迭出，流派紛呈，確立了印度古典主義的審美理想和藝術規範。笈多時代也是印度科學昌盛的時代，當時印度的天文、曆法和數學的發展居於世界前列，冶金技術也獲得了驚人的成就。

印度傳統美學理論與畫論

早在吠陀和奧義書時代的宗教典籍中便孕育著印度美學思想的萌芽，但那時尚未形成完整的體系。印度美學思想的理論化和體系化形成於笈多王朝時代前後。

印度傳統美學的第一部經典著作《舞論》相傳是婆羅多所作，約成書於2世紀至5世紀。《舞論》全面論述了舞蹈、音樂等表演理論，系統提出了「味」與「情」這一對相關的美學範疇。《舞論》倡導的味論，是印度傳統美學的核心，被奉為印度藝術的圭臬和通則，不僅適用於喜劇、舞蹈、音樂和詩歌，而且擴展到繪畫、雕塑等造型藝術領域。

古代印度繪畫大多屬於敘事性繪畫，它對各種富有戲劇性的情感表現與在戲劇中的表演精神相通。繪畫之「味」是繪畫的總體審美情感基調，繪畫之「情」則是表現這種審美情感基調的具體造型手段。《毗濕奴往世書》的附錄第三部分《畫經》提到繪畫的八種屬性，並把人物形象分成三種類別：第一種是「受約束的」，即自然的複製，如同鏡中的映射；第二種是「不受約束的」，即想像的形象；第三種是「味畫」，即情感的描繪，一看到便能感受到艷情等「味」。「味」是繪畫的靈魂，「味畫」被列為上品。笈多時代的阿旃陀壁畫中不少屬於「味畫」。

印度傳統繪畫法則「六支」，即六個肢體、部分或要素。六支中的「形」「量」「似」「色彩」屬於繪畫的形體，是外在的屬性；「情」與「優美」則屬於繪畫的靈魂，是內在的本質。「六支」歷來被奉為印度傳統繪畫的金科玉律。

笈多王朝

・笈多式佛像

笈多王朝的君王大多信奉印度教，但是對其他宗教採取了寬容的態度，造成宗教哲學的迅速發展。因此在佛像的雕鑿過程中滲透了宗教哲學「唯識派」的內省精神，將高貴單純的肉體塑造和沈思冥想的寧靜與精神性混合，造像強調精神美高於肉體美，追求兩者在藝術表現過程中的高度統一。

。馬圖拉樣式

笈多時代是印度佛教藝術的鼎盛時期。笈多時代的佛像雕刻，在繼承貴霜時代的犍陀羅、馬圖拉和阿瑪拉瓦蒂佛像雕刻傳統的基礎上，遵循印度民族的古典主義審美想，創造了純印度風格的笈多式佛像。在笈多時代的兩大雕刻藝術中心馬圖拉和薩爾納特，分別創造了笈多式石像的兩種地方樣式：馬圖拉樣式和薩爾納特樣式。

笈多馬圖拉樣式佛像的一般造型特徵為：印度人的臉型，希臘式的鼻子，冥想的眼神，整齊的螺發，碩大、精美、華麗的光環，頎長勻稱的身材，通肩式的僧衣。單薄的僧衣緊貼著身體，猶如被水浸濕了一樣半透明，隱約凸顯出全身的輪廓。這種半透明的濕衣效果，是笈多馬圖拉樣式佛像最典型的特徵，被稱作「濕衣佛像」。馬圖拉地區賈馬爾普爾出土的紅砂石雕刻《馬圖拉佛陀立像》（圖 10-11），是印度馬圖拉樣式佛像最著名的傑作。


圖 10-11 馬圖拉佛陀立像 紅砂石 5 世紀

。薩爾納特樣式

薩爾納特相傳為佛陀初轉法輪的聖地。今薩爾納特尚存七座僧院、一座佛殿和兩座佛塔遺址。其中最壯觀的是達梅克窣堵波，該塔原名「達摩穆塔」，目前大塔雖已殘損過半，但仍不失雄渾古樸、肅穆莊嚴的美感。

薩爾納特的佛像雕刻開始於何時不詳。但根據在薩爾納特附近發現的笈多時代的佛像推測，薩爾納特的佛像雕刻很可能在 4 世紀後期受到馬圖拉佛像的啟發和影響，在 5 世紀初開始盛行，並迅速發展到巔峰，創造了笈多薩爾納特樣式的佛像。

薩爾納特樣式佛像的一般造型特徵，均與馬圖拉樣式的佛像大體相同。不同之處是薩爾納特樣式佛像的薄衣更薄，幾乎像玻璃一樣完全透明，被稱之為「裸體佛像」。此外，佛像通常採用近似白色大石的淺灰色楚納爾砂石作為雕刻材料，比馬圖拉佛像的紅砂石更顯得淡雅、純淨、靜謐。薩爾納特樣式佛像最著名的傑作是在薩爾納特出土的楚納爾砂石雕刻《薩爾納特佛陀立像》（圖 10-12），它是「裸體佛像」的典範。


圖 10-12 薩爾納特佛陀立像楚納爾砂石 5 世紀

薩爾納特樣式的佛像廣泛流傳，逐漸成為笈多時代印度佛像雕刻的主要流派。在比哈爾邦蘇丹甘吉出土的大型黃銅雕塑《蘇丹甘吉銅佛像》，是笈多時代倖存的最大的金屬雕塑傑作。

笈多時代薩爾納特樣式的佛像，在高貴的單純與華麗的裝飾和整體的靜穆與局部的動態之間，保持了古典主義的適度與平衡。自 7 世紀以後，隨著佛教在印度本土的衰微和印度教的興盛，佛教藝術逐漸被印度教藝術所取代。

・ 笈多式佛像的影響

笈多式佛像不僅影響了印度波羅王朝的佛像造型，而且影響了中亞、南亞與東南亞諸國的佛教藝術，比犍陀羅佛像的影響更為廣泛而深遠。早在西元前 3 世紀阿育王時代，佛教便傳入南亞島國斯里蘭卡。6 世紀左右斯里蘭卡阿努拉達普拉的白雲雕刻《佛陀坐像》，已屬於典型的笈多薩爾納特樣式。6 世紀泰國人建立的王國德瓦拉瓦蒂時期的佛像，主要模仿印度笈多「輕紗透體」的薩爾納特樣式，被稱為「孟人一笈多樣式」。

笈多式佛像的影響可能經由中亞逐漸向中國內地擴散。笈多時代與後笈多時代中印兩國僧人往來頻繁，東晉高僧法顯、唐代高僧玄奘等人赴印求法取經，帶回了佛經，促進了笈多式佛像的傳播。

笈多馬圖拉樣式的佛像主要影響了中國的佛像造型，薩爾納特樣式的佛像則主要影響了南亞和東南亞諸國的佛像造型，這種定向選擇吸收外來文化影響的現象，主要還是與不同民族文化傳統、社會心理和審美習慣有關。

阿旃陀石窟

阿陀石窟是印度佛教藝術的偉大寶庫，與中國的敦煌石窟同樣馳名世界。

阿陀在今印度德乾高原馬哈拉施特拉邦重鎮奧蘭加巴德西北約 106 公里。約西元前 2 世紀至西元 7 世紀，在阿陀一處丘陵岩壁中陸續開鑿了 29 座石窟。這些石窟包括內外全部仿建築結構和裝飾浮雕，石窟的壁畫尤負盛名。近代考古學家按照阿陀石窟群沿著幽谷岩壁從東向西排列的順序編定第 1 至第 29 窟。在年代上大體可分為前後兩期：前期屬於小乘佛教時期，後期屬於大乘佛教時期。

阿陀石窟是建築、雕刻、壁畫藝術的綜合體。阿陀石窟的形制可分為支提窟（佛殿）和毗訶羅窟（僧房）兩種。阿陀前期石窟結構簡單，缺乏裝飾，基

本上屬於古風式風格。後期毗訶羅窟的形制已發生顯著變化，不僅是僧房而且兼有佛殿的功能。

第 19 和第 26 窟是後期支提窟的代表，也是阿陀雕刻最佳的兩窟。第 19 窟門廊前廳左側壁的玄武岩高浮雕《蛇王與蛇後》，被公認為笈多時代古典主義雕刻的傑作。第 26 窟左側廊的岩壁旁橫臥著一尊《涅槃佛像》，是印度境內現存最大的佛像。

・ 阿旃陀壁畫

笈多時代的繪畫從宮廷到民間普遍流行。阿旃陀石窟的壁畫是現存最早的印度古代壁畫遺跡，阿陀的繪製技術是膠彩畫與濕壁畫的結合。

阿旃陀石窟的壁畫亦可分為前後兩期，壁畫繪製的年代比石窟開鑿的年代略晚。前期壁畫約作於西元前 1 世紀至西元 200 年，題材以本生故事為主，通常採用長條橫幅、一圖數景的連續性敘事形式，類似桑奇大塔的塔門橫梁浮雕或阿瑪拉瓦蒂的圍欄浮雕飾帶。人物造型與巴爾胡特、桑奇等地的古風式雕像驚人相似，但其色彩缺乏藍色顏料。

後期壁畫約作於 450 年至 650 年或更晚，題材既有大量本生故事，又出現佛像的佛傳故事和單獨的佛像、菩薩像。畫面仍然採用一圖數景的連續性敘事形式，人物造型均強調三屈式的女性體態，線條流暢，色彩鮮麗。許多佳作都屬於「味畫」，即情感的描繪，使眷戀世俗與皈依宗教兩種矛盾的情感往往糾纏在一起。如第 16 窟壁畫《難陀出家》中最精彩的一景《垂死的公主》，通過人物悲哀的表情、動態和手勢表現了皈依宗教的「悲憫味」，又通過展示女性裸體柔美的風姿表現了眷戀世俗的艷情味道。再如第 17 窟壁畫以亮色調居多，《須大拏本生》（圖 10-13）堪稱「艷情」與「悲憫」交織。


圖 10-13 須大拿本生 壁畫 約 500 年

阿旃陀壁畫屬於以線條造型為主的東方繪畫體系，但比一般東方繪畫更注重立體感的表現。在阿旃陀壁畫中既採用平面法，也採用凹凸法，在後期壁畫中對凹凸暈染法和高光法的應用更為頻繁。阿旃陀壁畫的凹凸法不僅用於人物，而且用於動物、花卉、山石、建築等，都是以凹凸暈染法表現立體感。以

阿旃陀壁畫為代表的印度傳統繪畫的凹凸法，大概也經中亞各 地逐漸傳入中國，對中國的佛教繪畫產生了一定影響。

後笈多王朝

印度戒日王在 6 世紀於恆河下游建立了羯若鞠闍，開始統治印度北部。他崇尚佛教和印度教，本身也是一名作家，因此在執政過程中創立了重視文化的風尚。後笈多王朝的中心城市在伽諸闍（曲女城），是當時北印度的重要城市，城長 8 公里，城防堅實，佛寺林立，建築壯麗，中國高僧玄奘曾在此講經。11 世紀初，伽色尼王朝馬默德入侵，政權被動搖，宗教信仰也由婆羅門教向印度教轉化。

・ 後笈多王朝神廟建築

後笈多王朝的神廟漸趨完備，在聖所上方出現了高聳的塔頂，即成為中世紀印度教神廟最顯著特徵的悉卡羅。北方邦詹西附近德奧加爾的十化身神廟，約建於 5 世紀末或 6 世紀初，是這一階段最重要的石砌毗濕奴神廟。

・ 後笈多王朝的毗濕奴、濕婆造像

印度教藝術的主要題材來源於印度教神話。笈多時代前後以梵文編寫定書的印度兩大史詩《摩訶婆羅多》《羅摩衍那》，以及各種《往世書》，匯集了大量印度教神話傳說。印度教萬神殿形成了梵天、毗濕奴、濕婆三大主神崇拜的格局。

笈多諸王把救世主毗濕奴奉為王朝的守護神，因此在笈多王朝統治下的北印度各地，毗濕奴及其化身的雕像大為盛行。馬圖拉地區卡特拉出土的《毗濕奴立像》，是後笈多王朝印度教雕刻的名作。造型保持著古典主義的高貴、靜穆與均衡，而印度帝王般豪華的衣冠服飾則類似笈多時代的菩薩雕像。

後笈多王朝時期，濕婆的單獨造像不如毗濕奴雕像普遍，常見的是濕婆的象徵林伽石柱的雕刻。中央邦庫赫出土的砂石雕刻《一面林伽》，濕婆頭像的造型保持著古典主義的高貴單純。

濕婆經常與他的妻子帕爾瓦蒂女神在雕刻裝飾中一起出現，如北方邦庫薩姆出土的砂石雕刻《濕婆與帕爾瓦蒂》（圖 10-14）是表現這對眷侶形象的早期範例。

・ 女神雕像


圖 10-14 濕婆與帕爾瓦蒂 砂石 458 年或 459 年

後笈多時代的印度女神雕像，除了帕爾瓦蒂以外，主要是恆河女神與耶木納河女神。如北方邦阿希恰特拉濕婆神廟遺址出土的《恆河女神》和《耶木納河女神》，形體肥碩，以變形的舟狀龕為背景，生動而撩人。

四、印度教發展盛期美術

印度中世紀時期印度教與神秘主義的發展

佛教的興盛隨著笈多王朝的覆滅而日漸衰退。印度教於 8 世紀開始廣泛流傳，9 世紀時，婆羅門教改名為印度教，發展漸趨快速，獲得了國教的重要地位。而印度中世紀時代則是印度教藝術的全盛時期，興起了建造印度教神廟、雕刻印度教神像的熱潮，並持續數百年而不衰，帶來了印度藝術史上空前壯觀的景象。印度教藝術作為宇宙生命的象徵，極端崇尚生命活力，異常強調繁縟的裝飾、奇特的變化、誇張的動態與戲劇性衝突，因此被稱為「印度的巴羅克風格」。後期由於印度教勢力逐漸衰落，印度教藝術的巴羅克風格逐漸蛻變為洛可可風格。

中世紀，印度教神秘主義大為興盛。它流派紛繁，但各派共同的宗旨都是把追求靈魂的解脫作為人生的最終目標，而獲得解脫又可以通過知識、虔誠、性、儀式等不同的途徑。淵源於

吠陀傳統即雅利安文化傳統的神秘主義，主要以婆羅門六派哲學特別是檀多派哲學為代表。淵源於非陀傳統即達羅毗荼文化傳統的神秘主義，主要以密教和性力派為代表。

由於中世紀印度教神秘主義的興盛，玄學的思辨日趨深奧而精微，虔誠的心靈日趨執著而狂熱，密教的儀軌日趨煩瑣而怪誕，這些精神激素都激發了中世紀印度教藝術的奇思異想，創造出神秘主義美學的標本，即神秘的宇宙生命的象徵。

在中世紀印度教神秘主義的影響下，印度中世紀美學也蒙上了一層神秘主義的色彩，追問什麼是藝術的靈魂。印度傳統美學的集大成者阿比納瓦古普塔以他所寫的戲劇學著作《舞論注》，系統闡發了婆羅多的味論和阿南達瓦爾丹

納的韻論，確立了以「味韻」為核心的印度傳統美學的完整體系。

這種強調暗示的神秘主義美學韻論，也滲透到印度教的造型藝術領域。中世紀印度教藝術堪稱宇宙生命的暗示或象徵。印度教神廟通常是印度教哲學的宇宙圖式，一座印度教神廟就是一個微型宇宙，即按比例縮小的宇宙結構的複製。印度教神廟體現了宇宙生命崇拜的觀念，因此追求龐大的體量、變化的空間、起伏的節奏和豪華的裝飾。當中的印度教神像正是宇宙生命的象徵，通過多種多樣的人格化或神格化的生命形態，來暗示或象徵宇宙生命的繁盛、豐沛與神奇。如在濕婆諸像中，舞王形象是宇宙生命永恆律動的象徵。根據印度教神秘主義，人體是宇宙的縮影，舞蹈的人體最適宜象徵宇宙生命的律動，因此舞王的形象在中世紀印度教雕塑中出現得最為頻繁。

印度教發展盛期美術成就

・ 南印度諸王朝

。帕拉瓦王朝的神廟與雕刻

中世紀南印度諸王朝的印度教藝術保持著純正的達羅毗荼文化傳統，發展和繼承了印度本土傳統精神的崇尚生命活力、追求動態變化的藝術風格，即所謂印度巴羅克風格。

帕拉瓦王朝是中世紀初期南印度最大的印度教王朝。帕拉瓦王朝的印度教藝術風格繼承了後期安達羅時代阿瑪拉瓦蒂派的佛教藝術風格。繼安達羅王朝的佛教建築之後，帕拉瓦王朝開闢了南印度建築史上的新紀元，奠定了南方式印度教神廟形制的基礎。

。朱羅王朝的神廟與銅像

朱羅王朝是繼帕拉瓦王朝之後南印度最大的印度教王朝。在朱羅王朝鼎盛時期，朱羅神廟的建築成就達到了頂點。

約 1000 年，羅闍一世揮師北擊遮路加人獲勝後返回都城坦焦爾，敕建了一座紀念勝利、祀奉濕婆的神廟，這就是印度遺存至今最高大的神廟——布里哈迪希瓦拉神廟，亦稱羅闍希瓦拉神廟，俗稱坦焦爾大塔。神廟基本上沿襲了帕拉瓦神廟的設計，但比帕拉瓦神廟更加巍峨壯觀。

約 1025 年，為感謝眾神之神——濕婆的保佑，拉金德拉一世在伽貢達朱羅普拉姆敕造了一座濕婆神廟，與他父王在坦焦爾所建的布里哈迪希瓦拉神


圖 10-15 舞王 青銅 約 11 世紀

廟同名。兩座神廟形制相仿，但這座神廟的規模較小。在主殿北門外的壁內的花崗岩浮雕嵌板《金迪薩恩賜像》，表現了濕婆恩賜給他的虔誠信徒「金迪薩」拉金德拉一世的勝利花環，讓金迪薩作為他戰勝強敵的代表。

朱羅時代的雕塑以銅像的成就最為卓越，代表著南印度銅像的最高水平。南印度銅像的鑄造大約初始於安達羅王朝，通常以含銅比較高的青銅以失蠟法鑄造。由於朱羅諸王虔信濕婆，所以朱羅銅像以濕婆教神像居多，其中最流行的是舞王濕婆，象徵著宇宙生死相續的無盡循環。（圖 10-15）

。南印度後期神廟

12 世紀，朱羅人勢力衰落，潘迪亞人逐漸取而代之。潘迪亞人似乎不像朱羅人那樣重視神廟建築，而是熱衷於在舊有的神廟周圍修築院牆，增建殿堂、柱廊，特別是院牆上塔樓高聳的大門瞿布羅，即門塔，這種門塔是中世紀後期南印度神廟綜合體最醒目的構件。

與潘迪亞王朝時代相當的南印度西部的霍伊薩拉王朝，在其統治的三座古城興建了一百多座印度教神廟。這些神廟平行多呈星狀，悉卡羅較低。因為以軟質綠泥石或皂石建造，石料易於精雕細刻，神廟外壁的裝飾浮雕異常細密纖巧，呈現洛可可風格。如哈萊比德的霍伊薩拉希瓦拉神廟，蘇摩納塔普爾的卡薩瓦神廟。這種洛可可式的浮誇繁縟裝飾與早期帕拉瓦神廟那種幾何形的清晰明快形成了鮮明對比。

14 世紀上半葉，維傑耶納伽爾王朝建立。維傑耶納伽爾王朝對南印度後期神廟的一大貢獻是發展了潘迪亞神廟高大的門塔瞿布羅，另一大貢獻是增建了多重列柱的長廊或大殿曼達波，有的號稱百柱殿或千柱殿。

1565 年，塔利科塔戰役後，維傑耶納伽爾帝國趨於崩潰，納耶克王朝建立。納耶克王朝把維傑耶納伽爾神廟的兩大特點，即高聳的門塔瞿布羅和多重列柱的長廊或大殿曼達波發展到極端。門塔有時高達 16 層，近 60 公尺，上面密密麻麻布滿了一層層灰泥彩塑男女諸神，形成了名副其實的印度教萬神殿。神廟之城馬杜賴的米娜克希神廟是南印度神廟最後的巨作，塔樓各層均飾有數

以百計的灰泥彩塑偶像，令人目不暇接。

中世紀後期，印度北方的穆斯林統治者屢次南侵，反對偶像崇拜的伊斯蘭文化也衝擊著南印度崇拜偶像的印度教文化。南印度後期的神廟只能借助日益擴大的圍牆庭院、列柱長廊和日益增高的門塔捍衛印度教傳統信仰的核心。

・ 中印度美術（中間式）

。遮盧迦王朝的神廟與雕刻

6 世紀中葉，早期位於印度中部德乾高原的遮盧迦王朝征服了馬哈拉施特拉諸國，為爭奪南印度霸權而與帕拉瓦王朝成為宿敵。早期遮盧迦王朝的藝術沿襲了德乾伐卡塔王朝傳承的北印度笈多古典主義藝術傳統，受到南印度帕拉瓦王朝初期的巴羅克藝術影響，形成了南北兩種藝術風格混合的特徵。

早期遮盧伽神廟的形制，稱作德乾式或中間式，一般介於北方式或雅利安與南方式或達羅毗荼式之間，更接近南方式，但悉卡羅較低平、穩重。早期遮盧迦雕刻的風格，兼有笈多雕刻的典麗高華與帕拉瓦雕刻的活潑優雅，帶有德乾地區雕刻獨具的雄勁厚重的力度和粗豪剛健的動態。早期遮盧迦藝術這股從德乾高原湧出的新泉，注入了印度藝術的河流，成為中世紀盛期埃洛拉石窟藝術雄壯的前奏。

早期遮盧迦王朝的三座都城：艾霍來、巴達米、帕塔爾卡爾，無論受南方式或北方式的影響大小，都具有德乾式神廟特色，即建築整體具有厚重平穩感。帕塔達卡爾的帕波納特神廟具有北方式特徵，維魯派克沙神廟和馬利卡朱納神廟更具有南方式特徵。

後期遮盧迦王朝建都卡利亞尼，修建了大量的印度教神廟，至今遺存一百餘座。較早的神廟如拉昆迪的凱西維希瓦拉神廟，仍屬於巴羅克風格；較晚的神廟如加達格的蘇梅希瓦拉神廟，已趨向洛可可風格。

。埃洛拉石窟

約 756 年，克里希那一世不僅王國的版圖擴展到南方，而且還創造了印度藝術史上最偉大的岩鑿建築雕刻奇跡——埃洛拉石窟的凱拉撒神廟。埃洛拉自古是佛教、印度教、耆那教三教朝拜的中心。6 世紀至 10 世紀前後，在埃洛拉一座南北走向的新月形火山岩山麓陡坡上，陸續開鑿了 34 座石窟，全長約 2 公里，這就是世界聞名的埃洛拉石窟。它與阿旃陀石窟並稱為印度藝術的兩

大寶庫。埃洛拉石窟分屬佛教、印度教和耆那教。

埃洛拉的佛教石窟共 12 座，形制基本沿襲阿旃陀的支提窟和毗訶羅窟。這些石窟在建築和雕刻風格上雖不像印度教石窟那樣繁縟奢華，但不少石窟已偏離笈多古典主義的審美理想，顯示出追求複雜設計與華麗裝飾的印度巴羅克風格跡象。

埃洛拉的印度教石窟共 17 座，形制上綜合了南北方印度教神廟的建築風格。這些神廟氣勢雄大，裝飾豪華，保持著笈多雕刻的典麗高華，融合了遮盧迦雕刻的剛勁厚重與南印度帕拉瓦雕刻的挺秀優雅，代表著中世紀印度教巴羅克藝術盛期的最高成就。凱拉撒神廟位於埃洛拉石窟群中段，整座神廟包括神廟內外的全部裝飾雕刻都是用鑿孔山崖峭壁的一整面天然火山石陡坡雕鏤而成，猶如天造地設的自然奇觀，被譽為「印度岩鑿神廟的頂峰」「印度建築最奇異的狂想」「雕刻的建築」「岩石的史詩」。

凱拉撒神廟是德乾式神廟的範例，融合了南北方神廟的形制，尤其深受南印度帕拉瓦神廟的影響。

埃洛拉的耆那教石窟共 5 座，約開鑿於 8 世紀至 10 世紀。石窟形制多仿照印度教石窟，但規模不如印度教石窟宏偉，雕刻亦缺乏動態活力而流於煩瑣纖巧。

在距埃洛拉石窟群不遠的奧蘭加巴德郊區，還有一處著名的佛教石窟群——奧蘭加巴德石窟。石窟共 8 座，從 2 世紀到 7 世紀陸續開鑿，其中第 7 窟最值得注意。祠堂左壁是備受贊美的浮雕傑作《舞女與樂師》，裸女渾樸豐厚的造型體現了德乾遮盧迦雕刻的傳統。

◦象島石窟

象島是距孟買的阿波羅碼頭約 10 公里的一座海島。約 6 世紀至 8 世紀，在象島的砂石丘陵中先後開鑿了 7 座石窟，其中最有名的是第 1 窟濕婆神廟，象島石窟即特指此窟。

象島石窟濕婆神廟被稱為「濕婆之家」。在神廟大殿的天然砂石壁面上，共鑿出九大塊浮雕，刻畫了濕婆作為宇宙生命活力的化身的各個不同側面和各種濕婆教的神話。象島石窟雕刻的主題，表現了印度教宇宙大神濕婆的無限活力和矛盾的力量，充滿了神秘主義的象徵意味。石窟雕刻的風格處於從笈多古典主義的靜穆莊嚴向印度巴羅克的激動壯麗的過渡時期。

象島石窟大殿南壁中央的米色細質砂石巨像《濕婆三面像》，亦稱《永恆的濕婆》，比同窟其他浮雕尺寸更大，立體感更強，被公認為印度雕刻中最奇偉玄奧的不朽傑作，像如今泰姬陵一樣世界聞名。這尊巨大的三面濕婆雕像，左側一面為女性，呈現溫柔相；右側一面為男性，呈現恐怖狀；中間一面為中性，呈現超人相。女性的溫柔相與男性的恐怖相，代表著宇宙生命的兩種最基本的變化形態，即生殖與毀滅、創造與破壞；而中性的超人相似乎中和了女性的溫柔和男性的剛烈，把宇宙生命變化形態相反的兩個側面有機地聯繫、協調、統一在一起，從而超一切宇宙現象進入宇宙生命永恆存在的最高境界。（圖 10-16）

・北印度美術（北式）

。波羅王朝的密教藝術

中世紀被北印度諸王朝奉為正統的雅利安文化，日益吸收了達羅毗荼文化的因素。因此，波羅時代的佛教建築明顯具有印度教化和密教化的趨向。

波羅時代的佛教雕塑也趨向印度教化和密教化，佛教造像與印度教神像趨同。波羅時代佛像以退化的形式延續著笈多時代薩爾納特樣式佛像的遺風，但已失去了笈多古典主義的內在精神，感染了印度教藝術火焰式的絢麗光彩。

波羅時代的菩薩像數量眾多，品種激增，裝飾奢華，儀軌煩瑣，造型趨於神秘化和女性化，並經常採用女性化的三屈式體態，而女性化正是密教崇拜女性性力的表現。如申普爾・坦達瓦出土的一尊砂石雕刻《彌勒菩薩坐像》約創作於 11 世紀，女性化的造型與觀音坐像雷同。那蘭陀出土的玄武岩雕刻《多羅》（圖 10-17）是波羅時代女神雕像最美的珍品，堪稱「印度的斷臂維納斯」，那行雲流水般波動的透明紗裙，增強了她周身曲線和諧的韻律。



圖 10-16 濕婆三面像
象島石窟 7 世紀



圖 10-17 多羅玄武岩
約 11 世紀

波羅王朝時代的佛經抄本插圖，是印度現存最早的細密畫遺品。當時最流行的插圖佛經是《般若波羅蜜多經》，它的抄本插畫之一描繪了女性化半裸的菩薩，造型

類似波羅雕塑的菩薩坐像。

。東瓦伽王朝

東瓦伽王朝（8 世紀—13 世紀），位於印度的東海岸，主要信奉印度教，統治者在奧利薩首府等三個地方建立了大量的印度教神廟，其中以科納拉克地區的神廟最為優質。

奧利薩神廟受到南印度神廟的影響，正規的形制通常由主殿和前殿組成，較大的神廟還附有舞殿和獻祭殿，與主殿和前殿排列在同一條中軸線上。主殿，當地術語稱作「線塔」，而前殿稱為「方塔」。布巴內斯瓦爾素以神廟之城著稱。穆克台斯瓦爾神廟小巧玲瓏，比例均衡，被譽為「奧利薩建築的寶石」。科納拉克太陽神廟祀奉印度太陽神蘇里耶，是晚期奧利薩神廟的巨構。太陽神廟採用砂石與綠泥石壘砌，因歷經數百年風蝕雨淋，顏色晦暗而被稱作「黑塔」，與普里的「白塔」對應。整座神廟包括主殿和前殿被設想成太陽神蘇里耶的金色馬車。神廟的雕刻代表著奧利薩雕刻成就的頂點。壇基兩側巨大的砂石浮雕《車輪》（圖 10-18），在寬幅條的菱形中凸出了中間與車輪的輪轂軸心，且都有一個圓形浮雕，分別雕刻著修煉瑜伽的男女和恣意交歡的愛侶，被視為印度教文化的象徵。


圖 10-18 車輪浮雕
約 13 世紀

。金德拉王朝美術

卡朱拉霍位於今印度中央邦恰塔爾普爾，在中世紀時期曾是金德拉王朝的都城。卡朱拉霍亦以神廟之城著稱，相傳金德拉時代曾建 85 座神廟，大多建於 950 年至 1050 年金德拉王朝盛期。卡朱拉霍神廟的形制即卡朱拉霍式，與奧利薩式同屬於印度北方式神廟的亞種之一。在平面設計上，卡朱拉霍式較大的神廟通常由門廊、過廳、會堂、主殿和右繞甬道五部分組成，設計平面呈雙十字形；較小的神廟僅有門廊、會堂和主殿三部分，平面呈十字形。當時神廟塔身表面曾粉刷白灰，增強了諸神居住在喜馬拉雅雪山的幻覺。

維迪亞達拉在位期間敕建的坎達里亞．摩訶提濕婆神廟，是卡朱拉霍最典型、最壯麗的神廟。據統計，這座神廟內外的雕像總數共 872 尊，那些妖艷多姿的裸體女性雕像，彷彿鳴奏著一曲贊美女性魅力的交響樂章。

。西部的耆那教神廟與繪畫

北印度西部的索蘭基統治著古吉拉特和拉賈斯坦西部。這一部分形成了一


圖 10-19 大雄的獻身《劫波經》抄本插圖 細密畫 1404 年

個文化單元，代表著中世紀北印度藝術的西部分支。索蘭基時代古吉拉特與拉賈斯坦神廟的形制，是中世紀印度北方式神廟的變體。在外表與佈局上吸收了卡朱拉霍式神廟的某些特點，在內部結構尤其是裝飾雕刻上呈現了繁而輕快的地方風格。

拉賈斯坦阿布山的迪爾瓦拉神廟群，是印度耆那教神廟的典範。神廟是白色大理石建築，外觀比較簡樸，內部雕飾富麗堂皇，近乎鏤空。

11 世紀至 16 世紀，古吉拉特地區流行的耆那教經典抄本插圖，都屬於印度本土傳統的早期細密畫流派。這些耆那教細密畫題材主要來源於耆那教經典，它們構圖簡明而單調，線條概括而柔韌，色彩單純而濃艷。人物造型程序化，肩寬腰細，狀如皮影。倫敦大不列顛博物館的細密畫《大雄的獻身》（圖 10-19），描繪了耆那教創始人大雄出家獻身宗教的傳說。

自 13 世紀以來，隨著突厥、阿富汗穆斯林的入侵和北印度德里蘇丹國的建立，伊斯蘭文化日益滲透到印度文化的沃土之中。這兩種異質文化逐漸融合，產生了一種新穎獨特的文化模式與藝術風格。以莫臥兒藝術為代表的印度伊斯蘭藝術，便是這兩種異質文化融合的產物。

五、莫臥兒王朝美術

莫臥兒建築

· 印度伊斯蘭建築的肇興

12 世紀末，在印度便開始出現了「印度伊斯蘭建築」。13 世紀至 16 世紀，德里蘇丹國諸王朝的建築，以中亞傳入的伊斯蘭風格為主，同時也融合了印度本土傳統建築的某些因素。

在距今新德里南郊約 15 公里的庫特葡建築群，是印度伊斯蘭教建築的最早範例。威力清真寺，這座紅砂石清真寺建立在印度教神廟廢墟之上，長方形庭院三面圍牆迴廊的成排紅砂石列柱，殘留著印度教或耆那教神廟的裝飾浮雕，而浮雕人物與動物形象已被損壞。庫特葡尖塔是印度境內最高的尖塔，既

保持了伊斯蘭建築特有的風格，又兼具波斯與印度混合裝飾浮雕圖案的絢爛自然風格。此塔原系伊斯蘭教勝利之塔，後來此塔與毗連的伊斯蘭威力清真寺合併，兼有清真寺宣禮塔的功能。

1526 年，中亞信奉伊斯蘭教的莫臥兒人入侵印度，建立了莫臥兒王朝。莫臥兒王朝時代的印度伊斯蘭建築，集中分佈在莫臥兒帝國都城德里、阿格拉等地。建築形式主要包括城堡、宮殿、清真寺、陵墓等，建築材料主要是採用印度特產紅砂石和白色大理石，建築風格承襲了德里蘇丹國諸王朝與印度地方穆斯林諸王國的印度伊斯蘭混合樣式，形成了一種簡潔明快又裝飾富麗的莫臥兒風格，代表著印度伊斯蘭藝術的最高成就。

・阿克巴時代雄渾奇拔的建築

阿克巴時代的建築是伊斯蘭文化與印度教文化融合的產物，被稱作折中風格。阿克巴時代的建築材料以紅砂石為主，有時以大理石嵌飾，實現了質樸堅實、恢弘雄麗的總體效果。

德里的胡馬雍陵是莫臥兒建築史上第一個重要的里程碑，始建於 1565 年，完成於阿克巴在位期間。這座氣勢雄渾的陵墓以紅砂石修建胡馬雍陵的尖拱門、圓頂、八角形平面與內部結構，顯示了波斯伊斯法罕穆斯林建築的影響。整個紅砂石建築上面嵌飾的白色大理石飾帶和貼面，也屬於印度石匠對波斯彩釉瓷磚裝飾形式的借用與改造。

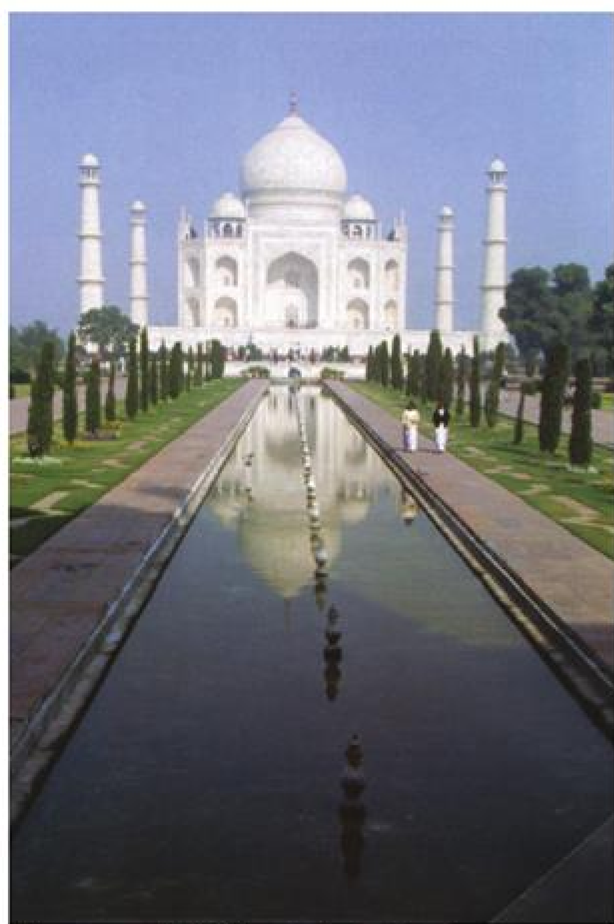
雄偉的阿格拉城堡是阿克巴於 1565 年開始興建的莫臥兒都城，基本上是一個軍事要塞，開啟了莫臥兒建築的一代雄風。城堡內共建有五百多座古吉拉特和孟加拉式樣的紅砂石閣樓。其中最宏偉的是賈漢吉爾宮，約建於 1570 年，是阿格拉城堡從單純的軍事要塞轉變為豪華宮殿的最初建築之一。該宮殿採用印度傳統的橫梁式結構，挑出的斜坡屋簷，富於印度教建築的感覺。

法爾普特・西克里是阿克巴時代建築折中風格的典範，被公認為伊斯蘭建築與印度傳統建築融合的最佳代表。城堡的大門、宮殿、樓台、庭院、清真寺等建築，雜糅了波斯、土耳其的伊斯蘭建築與印度本土傳統的印度教、耆那教、佛教建築等不同因素，設計多樣，構思奇特，風格雄麗。城堡中的一座座紅砂石宮殿順山勢成梯級狀排列，採納了印度傳統的建築構件，整個城堡雄壯堅固，壁壘森嚴。

・沙・賈漢時代的建築

莫臥兒王朝第五代皇帝沙・賈漢開創了莫臥兒建築的黃金時代。沙・賈漢時代的建築一般在結構的宏偉與設計的奇特方面不及阿克巴時代的建築，但在材料的名貴與裝飾的豪華方面更勝一籌，並且通常以白色大理石代替紅砂石作為主要建築材料。材料與技術的改變引起了造型與風格的變化，建築風格已從阿克巴時代複雜的折中演變為單純的協調，從雄渾奇拔演變為典雅優美，基調清純洗練而雍容華貴，被稱作印度伊斯蘭建築的「新古典主義」。

距阿格拉城堡約 15 公里，在耶穆納河南岸的塔傑・馬哈爾是沙・賈漢為他的王后修建的陵墓，以王后的封號「穆姆塔茲・馬哈爾」命名，通譯為「泰姬陵」。泰姬陵於 1632 年動工，1648 年完成（一說 1653 年），施工期間每天雇工兩萬餘名，共耗資四千萬盧比，而今泰姬陵已被公認為世界建築史上的奇跡之一。設計師可能受到了伊斯蘭教描繪的復活之日的樂園或天國花園的宇宙學圖解的啟示，力圖把莫臥兒時代的文學與藝術中流行的「樂園意象」貫徹進來。泰姬陵被兩條十字交叉的軸線劃分為四等分，被稱作「四分花園」。建造圓頂寢宮的是馬克拉納特產的白色大理石，每天隨著不同時刻的光線變化而變換各種不一樣的色調。圓頂寢宮內部，充溢著從白色大理石透雕花格門窗中曬進的天然光線，猶如燈燭熒熒的聖所。泰姬陵總體設計上強調數學的精密，幾何學構成的均衡，光學效應的變化，宇宙學圖解的清晰。在審美基調上，追求華貴的簡潔，靜穆的輝煌，水晶般的純淨，女性式的柔美。（圖 10-20）


圖 10-20 泰姬陵 白色大理石
1632 年—1648 年

1639 年，沙・賈漢遷都德里，開始興建第七座德里城沙賈漢納巴德，城內皇宮堡壘因城牆均以紅砂石築造而稱「紅堡」。德里紅堡中心的勤政殿，砂石結構外表塗飾灰泥並彩繪鎏金。紅堡後邊的樞密殿是一座白色大理石單層亭臺式宮殿，所有列柱、拱門與店內牆壁上都有彩石鑲嵌，金碧輝煌。殿中央的大理石台基上曾安置價值數千萬盧比的孔雀寶座。

莫臥兒細密畫

・ 波斯細密畫的移植

波斯細密畫是 13 世紀至 17 世紀在波斯文化圈內流行的小型畫種，以文學

或歷史書籍的抄本插圖為主，線條纖細，色彩艷麗，造型程序化，追求平面裝飾效果，而且在其發展過程中曾受到由蒙古征服者帶來的中國繪畫的影響。

・阿克巴時代的細密畫

阿克巴時代是莫臥兒細密畫的發展時期。阿克巴是莫臥兒畫派的真正奠基人，他繼承了胡馬雍的藝術遺產，創立了正規的莫臥兒皇家畫室。同阿克巴的文化融合政策相適應，阿克巴的畫室也具有伊斯蘭教與印度教異質文化融合的特色。在他的畫室中供職的一百餘名畫家，既有穆斯林，也有印度教徒，且印度教徒佔大多數。阿克巴責成波斯畫家向印度畫家傳授波斯細密畫技法，也鼓勵印度畫家發揮印度傳統繪畫的特長。在作畫程序上，他要求波斯畫家與印度畫家、穆斯林畫家與印度教畫家分工合作，互相交流，逐漸形成了融合波斯細密畫與印度傳統繪畫因素的折中風格。崇尚活力成為阿克巴時代細密畫最顯著的特徵。

從 1580 年代至 90 年代，莫臥兒畫家開始在細密畫中嘗試採用西方寫實繪畫的透視法和明暗法，塑造帶有一定空間感和立體感的形象，特別是比較寫實地描繪遠景的建築物、樹木、雲層和天空。同時，莫臥兒畫家保持著從中國傳至波斯的鳥瞰式透視、對人物與岩石的程序化處理、纖細的書法式線條和琺瑯鑲嵌般鮮艷的裝飾性色彩。1595 年，莫臥兒畫家在拉合爾繪製波斯詩人賈米的《春園》抄本插圖時，便吸收了西方繪畫的寫實技法。綜合波斯、印度與西方三種因素，移植波斯細密畫的裝飾因素，融合印度傳統繪畫的生命活力，吸收西方繪畫的寫實技法，構成了阿克巴時代莫臥兒細密畫的獨特風格。

1590 年代，阿克巴時代莫臥兒細密畫的獨特風格在《阿克巴本紀》等歷史文獻插圖中臻於成熟，大放異彩。《阿克巴本紀》抄本插圖形象地記錄了 1560 年至 1577 年阿克巴在位期間的大事，參與繪製這套插圖的 49 名畫家，大部分屬於印度教畫家，主要以宮廷畫家巴薩萬和米斯基納為首，在綜合波斯、印度與西方三種因素的折中風格中，印度因素尤為顯著。其構圖往往採用貫穿整個畫面的傾斜線、對角線、S 形或漩渦形曲線，在富於動感的主線上安排眾多動態劇烈的人物和動物，使畫面顯得活躍動蕩，節奏多變，體現了印度傳統繪畫崇尚生命活力的精神。


圖 10-21 阿克巴剿虎 細密畫 1590 年—1597 年

《阿克巴本紀》中的插圖《阿克巴剿虎》（圖 10-21），描

繪阿克巴在馬爾瓦土邦瓜廖爾附近山林路遇猛虎、揮刀搏殺的驚險場面。構圖呈富於動態的漩渦形曲線，充滿了生命勃發的活力。此畫以下方前景中央扭打在一起的一隻猛虎和一名勇士為漩渦中心，上方中景瞠目旁觀的鑾駕扈則處於相對靜態，反襯和強化了前景人虎相搏、血肉橫飛的劇烈動態。

· 賈漢吉爾時代的細密畫

賈漢吉爾時代是莫臥兒細密畫的鼎盛時期。1605 年，賈漢吉爾在阿格拉即位之後，繼續大力贊助莫臥兒皇家畫室，保留著阿克巴時代的穆斯林畫家與印度教畫家的混合編制。穆斯林畫家阿布爾·哈桑是賈漢吉爾時代傑出的肖像畫家，被賜號為「一代奇才」。約 1609 年至 1618 年，賈漢吉爾開始命人把莫臥兒細密畫裝裱成畫冊，推崇西方寫實主義繪畫，因此肖像畫自然成為賈漢吉爾時代細密畫的最顯著特徵。

肖像畫是莫臥兒畫派對印度繪畫的巨大貢獻。在賈漢吉爾時代，肖像畫注重人物的寫實塑造、個性特徵和心理刻畫，這可能是受到北歐文藝復興寫實主義繪畫的影響，又或許是賈漢吉爾的有意提倡。如首席宮廷畫家阿布爾·哈桑所作的細密畫《賈漢吉爾肖像》，生動地再現了皇帝即位初年的風采。阿布爾·哈桑為賈漢吉爾的三子所畫的肖像《身為王子的沙·賈漢》，則表現了因公受封「沙·賈漢」稱號的胡拉姆王子躊躇滿志的神態。

賈漢吉爾在位晚期，日益沈溺於鴉片、醇酒和美色，因此出現了大量象徵主義的寓意畫和肖像畫，以及對皇帝的作用進行幻想式的誇張和象徵性的細密畫。如《賈漢吉爾與沙·阿拔斯想像的會見》表現了賈漢吉爾未滿足的慾望，即沙·阿拔斯應該親自向他表示臣服。

賈漢吉爾時代莫臥兒細密畫增添了一種新的科目，即花鳥畫。如 1607 年繪製的《喜馬拉雅撚角山羊》，質感逼真，運用了西方的寫實技法。

· 沙·賈漢時代的細密畫

沙·賈漢時代是莫臥兒細密畫的停滯時期。作為宮廷藝術，莫臥兒細密畫的盛衰全系皇家的贊助。沙·賈漢時代細密畫的成就，雖然遠遜同時代的建築，但同樣滲透了沙·賈漢酷愛裝飾的審美趣味。沙·賈漢敕造的建築猶如尺寸巨大的珠寶，他獎勵的細密畫也煥發著珠光寶氣。繪畫技巧變得空前純熟洗練，精緻完美，尤其酷愛裝飾已成為其最顯著的特徵。當時，寫實主義總體上已在裝飾性畫風面前失勢，而在夜景描繪中卻進一步吸收了西方繪畫的明暗

法，表現光影逼真的幻覺。

沙・賈漢畫室的主要作品是皇帝、王子、貴族的肖像和《帕德沙本紀》或《沙・賈漢本紀》抄本的插圖。畫作極力炫耀華麗的服飾，鋪陳豪奢的排場，各種珠寶飾物把人物裝點得猶如絢爛的花簇。

・奧朗則布時代的細密畫

奧朗則布時代是莫臥兒細密畫的衰落時期。有些皇帝肖像和宮廷朝見場面雖經高度裝飾，但過分程序化，構圖因襲，造型刻板。而奧朗則布的曾孫穆罕默德沙曾恢復了皇家對繪畫的贊助，莫臥兒細密畫再度繁榮一時，史稱「穆罕默德沙復興」。1858 年，莫臥兒帝國徹底覆滅，莫臥兒細密畫名實俱亡。

拉傑普特細密畫

拉傑普特人原系 5 世紀至 6 世紀入侵印度導致笈多帝國崩潰的中亞部落後裔，後逐漸被印度本土居民同化，信奉印度教，維護著印度教的文化傳統。

拉傑普特細密畫主要指 16 世紀至 19 世紀盛行拉賈斯坦和旁遮普等地拉傑普特各土邦的細密畫，基本上屬民間藝術，或者說是「貴族的民間藝術」。此種細密畫主要採用印度壁畫式的生動流暢線條，色彩單純、強烈、鮮明，強調象徵主義，人物、動物和景物一般都帶有神秘的象徵意味，人物造型誇張或理想化，背景亦進行多程序化處理。

牧神克里希納與牧女拉達戀愛的傳說是拉傑普特細密畫最流行的題材，充滿田園式的抒情色彩、牧歌式的浪漫情調和溫柔而神秘的象徵主義氣氛。牧神克里希納象徵終極實在或宇宙精神，而牧女對克里希納的愛情象徵著人的靈魂對宇宙精神的渴慕、信徒對神的皈依。

《拉格馬拉》即《樂調之環》，是描述印度古典音樂調式的詩歌，也是拉傑普特細密畫的一種特殊類型的題材。「拉格」特指印度古典音樂的調式，拉格是男性調式，共有六個基本的拉格。在拉傑普特細密畫中，圖解詩集《拉格馬拉》的繪畫根據音樂在心理上的暗示，把各種音樂調式人格化為視覺形象，並通過視覺形象喚起對音樂曲調旋律的聯想，展示音樂的情感特質，因此被稱作「音樂的繪畫」。

・拉賈斯坦派與帕哈里派

拉傑普特細密畫按照地理位置和風格差異可分為兩大流派：拉賈斯坦派

（平原派）和帕哈里派（山區派），每派又包括許多支派。

拉賈斯坦派指 16 世紀至 19 世紀繁榮於印度西部拉賈斯坦地區各土邦的拉傑普特細密畫流派。總體風格特點是質樸的活力、鮮明的輪廓、大膽的色彩和圖案化的建築風景，但在人物面部造型、當地景物和技巧細節等方面，可以看出不同支派的地方特色。

梅瓦爾土邦的細密畫是拉賈斯坦派歷史最早、最長的流派之一。早期作品《偷情五十脈》組畫和《拉格馬拉》組畫，深受西印度耆那教抄本插圖與波斯細密畫的混合影響。後期梅瓦爾風格臻於成熟，繪畫色彩鮮亮，線條剛勁，裝飾性和圖案化的植物異常繁茂，平面化的建築結構比較質樸。《薄伽梵往世書》組畫、《拉格馬特》組畫、《羅摩衍那》組畫等作品，使梅瓦爾風格從民間的質樸轉變為宮廷的精緻。

帕哈里派即山區派，是指 17 世紀至 19 世紀喜馬拉雅山麓西部旁遮普山區等地的畫派，也有很多支派。莫臥兒寫實主義與「穆罕默德沙復興」激發、促進了帕哈里繪畫的發展。古萊爾派發展了更為獨創的風格，把對韻律的愛好與自然主義聯系在一起，特別以塑造端莊優雅的女性形象著稱。從古萊爾演變而來的康格拉風格，創造了一種新的印度理想化的女性美典範，代表著帕哈里繪畫的最高水平。

古萊爾土邦在帕哈里繪畫史上非常重要。在古萊爾王公戈瓦爾丹・昌德的贊助下，塞烏家族的主要成員，把莫臥兒寫實主與帕哈里象徵主義結合起來，發展了古萊爾風格。18 世紀中葉，風格成熟的古萊爾繪畫在繼承巴索利民間藝術傳統的基礎上進一步吸收了「穆罕默德沙復興」的莫臥兒技法，熱衷於描繪康格拉河谷的優美景色和帕哈里婦女的嫵媚風姿，被譽為自然美和女性美的頌歌。例如《帶鷹的貴婦》（圖 10-22）就是古萊爾風格的範例。

康格拉風格也是帕哈里繪畫後期影響最大的流派。康格拉風格在古萊爾風格基礎上完成了一種印度理想化女性美典型的創造。康格拉細密畫《牧童歌》組畫之一的《克里希納與拉達》約創作於 1785 年，克里希納與拉達肉體的結合象徵著神與人靈魂之間的精神交流。在翠綠的草坡上和墨綠的樹叢下，這種女性美與自然美融為一體。



圖 10-22 帶鷹的貴婦 細密畫
約 1750 年

思考題

1. 總結印度藝術的總體特徵。
2. 印度宗教是如何同藝術相結合的？
3. 印度細密畫的藝術特點有哪些？

Chapter11

日本美術

本章重點

裝飾畫　浮世繪　文人畫　建築與宗教藝術

日本原意為日出之國，由 4 個大島（本州島、九州島、四國島、北海道島）和 3900 多個小島嶼構成。日本擁有很長的海岸線，民族結構單一，文化上封閉性和開放性並存，宗教觀念上重視與自然的周旋，強調頑強的性情。因為地理環境的影響，發展出一系列與島國文化一脈相承的藝術樣式。日本的歷史從古至今在天皇的統領下萬世一系，促使美術的發展持續不斷。伴隨外來文化的輸入，尤其是受到中國美術的影響，日本美術採取了消化演變的態度。對自然的熱愛導致日本美術製作特點鮮明，而日本的氣候溫潤，四季分明，也令日本畫家懷揣著自然主義的藝術觀念，創作了具有和諧、細膩的人情味的藝術作品。他們喜歡以小寓大的表現形式和主題，極少流露傷感和激動的情緒。日本工藝美術十分發達，在重視工藝品實用性的同時講究美的形式。

一、原始時代美術

繩紋文化與彌生文化

繩紋文化時期屬於日本的新石器時代，產生了第一種具有日本本土性的藝術樣式，即繩紋陶器和陶偶。彌生文化階段主要指的是西元前 300 年到西元 300 年左右，這個時期來自中國的影響逐漸卷了日本列島的最南端。

・陶器與陶偶

最早出現的陶器是繩紋式陶器，可以追溯至西元前 8000 年甚至西元前 9000 年。繩紋式陶器代表著日本上古文明，數量極多，種類和樣式異常豐富。後來隨著中國農耕及金屬器具製造技術傳入，陶器由繩紋式轉變為彌生式。彌生式陶器與繩紋式陶器相比，燒成溫度較高，呈赤褐色的較多。

日本原始時代早期的陶偶造型體量小，製作簡單且成板狀；中期發展漸趨成熟，開始注重對細節的刻畫，主題以表現代表繁衍和豐產的地母神形象居

多；後期種類開始增加，且有的陶偶呈下蹲狀態，整體更加傾向於寫實性和概念化。

・漆器

日本最早使用漆的例證是福井縣鳥濱貝塚出土的繩紋前期赤色漆塗梳子和漆塗木器、土器的殘片。出土的繩紋中期至後期文物中，也有使用漆的物品。出土的彌生時代文物中發現了在黑漆上覆蓋紅漆的手鐲等珍奇物品。至古墳時代，除木、竹之外，也有在皮和金屬上塗漆的例作。

古墳文化

古墳文化的興盛時期主要指 3 世紀至 6 世紀，以畿內為中心出現了象徵強權專制的大型墳墓，在巨大程度上可以與埃及的金字塔相媲美。

・繪畫

日本最早的繪畫作為墓室的裝飾出現在古墳時代。在日本考古學家發現的 80 座墓室中，均裝飾有壁畫或淺浮雕，內容多為各式圖案及人物、動物的形象，強調與自然的融合，表現出古樸、靜穆的氣質，充滿著抽象而超然的意蘊。在眾多墓室壁畫中，最著名且藝術價值最高的是王家古墳壁畫、竹原古墳壁畫和高松塚古墳壁畫（圖 11-1）。

・建築

在現今留存下的一些文物繪畫作品中可以看到早期建築的形式，包括豎穴住宅和平地住宅，高床房屋即是在彌生時代出現的。進入古墳時代，從家形埴輪等立體的形象中，透露出早期的建築房頂有山形式、歇山式、寄棟式等。不僅有平房還有二層樓房，還出現了後來的神社建築中採用的將「勝田木」裝飾到山形屋頂上面的建築形式。神社建築在古墳時代已經出現，作為建築物最古老形式而知名的是伊勢神宮（唯一神明）和出雲大社（大社）。



圖 11-1 高松塚古墳壁畫 日本

・埴輪

古墳時期代表性的陶器是埴輪。埴輪是古墳的附屬物，是支配階層的東西，但是製作埴輪的都是庶民。埴輪在日本各地均有發現，數量和式樣最多的是關東地區。按埴輪的形制和風格可分為「圓筒埴輪」和「形象埴輪」兩大類型。（圖 11-2）



圖 11-2 下古墳群出土埴輪 日本

・ 金屬工藝

金屬文化最早傳入日本是在彌生時代，即西元前 300 年左右。其中的銅鐸擺脫了外來的影響，具有日本本土的造型特色。到古墳時代，金屬加工技術如鑄金、雕金、鍛金等也飛速發展起來。

二、日本古代至中世紀時期美術

飛鳥時代美術

在 6 世紀左右，古墳文化終止，日本也開始從氏族國家體制向律令國家體制轉變。在新的體制和佛教傳入的影響下，日本美術發展出現了新的局面。這一階段國家開始使用來自中國和朝鮮等地的工匠，興建佛教建築和大型雕塑，並且逐漸形成自身的特色。

・ 雕塑

日本早在西元前的繩紋文化時代就產生了大量構思奇巧、造型生動的原始陶俑作品。但作為雕刻主導形式的正宗造像，直到 7 世紀佛教傳入後隨著佛像的製作才大規模展開。

早期最具有代表性的銅像是推古三十一年（623 年）由飛鳥時代代表性的佛像製作者鞍作

止利完成的法隆寺金堂的釋迦三尊像。這組雕像深度較短，整個造型體現出浮雕特徵。這種風格形式受到南北朝時期佛像的影響，逐漸形成單純明快、具有很強綜合性和抽象性的日本風格，即止利建立的飛鳥風格。

・ 建築

6 世紀末，由於華麗的佛教建築的引進，日本建築發生了巨大的飛躍。58 年，飛鳥寺建立，完成了日本最早的正宗佛教寺院的建設。推古元年（593 年），聖德太子建成了四天王寺，推古十五年（607 年），又建成了法隆寺（圖 11-3），這是世界上現存最久的木結構建築。法隆寺五重塔中的四天王寺的伽藍配置頗有特色，中門、塔、金堂和講堂呈南北


圖 11-3 法隆寺 日本

一條直線排列。

・ 壁畫與漆器裝飾

屬於日本中宮寺的《天壽國繡帳》是飛鳥時代最為重要的繪畫作品。原為兩幅，現只存 6 塊斷片，採用了 15 種以上帶有顏色的絲線繡製而成，包含了大量的中間色調。《天壽國繡帳》展現了當時日本所具備的多種繡製方式，包括平繡、纏繡、絡繡等。

在日本漆工藝中，飛鳥時代的玉蟲廚子是現存最早、最完整的漆工藝品，其裝飾內容主要為佛教本生故事。

奈良時代美術（包含白鳳、天平時代）

這是日本佛教藝術最為繁盛的時期，一些重要的宗教事件和大型的宗教建築的修建均發生在這個階段。

・ 繪畫

7 世紀後半葉，日本繪畫誕生了寫實主義風格的白鳳樣式，從西域傳來的渲染技法和明暗畫法，增加了畫面的立體感和豐富的色彩效果。在「大化革新」的律令時代，政府以中務省化公司的畫家為中心，不僅要他們繪製正宗的繪畫作品，而且也為雕 刻、建築進行彩繪，甚至還為銅鏡等工藝美術品設計精美的圖案。

原藏法隆寺東院，現為日本國寶的唐本禦影中的《聖德太子像》，約為天平十年所作（738 年），是日本最早的肖像畫。四張紙上下連接，以精細的墨線描繪了太子和兩個童子。

聖武天皇時期，宮廷繪畫最典型的代表作是正倉院的《鳥毛立女屏風》。在天平時代的大型寺院裡，飾有巨大的織繡佛和被稱為「綴織」的各式佛畫，其中有一部分形象明顯受到中唐佛畫造型的影響。

・ 佛教雕塑

進入天智朝，佛像雕刻顯著的特點是具有更為現實的人體表現傾向。從此以後至和銅三年（710 年）平城遷都為止的時期，史稱「白鳳時代」。單純的面和線以及分明秀麗的五官和豐滿的面頰展現出生動的表情，使人感到純潔和充滿稚氣的美。

白鳳時代銅像的代表作是奈良興福寺國寶館的佛頭。這件作品球體般圓圓的面龐，與當時的童顏童型的小金佛像類似。標誌著白鳳時代木雕像成熟時期的作品是奈良中宮寺的彌勒菩薩像，算是飛鳥、白鳳時期木雕像的最後一件美麗的「飾物」。在天平時代，銅像和木雕像發展的同時，從中國傳入的塑造及脫胎乾漆造像（夾紵像）技法成為日本雕塑藝術的主流。約在弘仁十年（819年）至弘仁十五年（824年）前後，空海使用從奈良時代末開始流行的木心乾漆法，形成了以感性的表現為特色的真言密教雕像的基調。

在這一時代，「檀像」（檀木雕像）曾非常流行。日本製作了京都勝持寺的藥師如來像的小像和奈良法華寺的十一面觀音像等三尺像。

除宗教性的佛像和神像雕刻外，尚有寫實風格的人物肖像雕刻。奈良法隆寺的道詮律師像、奈良岡寺的木造乾漆並用法製作的義渕僧正像等，均表現出了很強的奈良樣式。另外，京都神應寺的行教律師像也充分體現了木雕藝術的風骨和特色。

7世紀到8世紀初期，新的佛像雕刻式樣不斷出現，並迅速發展。標誌著進入成熟階段風格樣式的是新藥師寺的十二神像和東大寺戒壇院的四天王像。特別是戒壇院四天王像靜謐的內在感覺和性格的表現，被認為是天平雕刻深邃而成熟的象徵。

鑒真大師晚年所作毗盧捨那佛像是高3公尺多的大型夾紵像，為天平時代後期的代表作，顯示了強調量感的中唐樣式已波及天平後期的夾紵像方面，新的技術和方法——木心乾漆的技法開始運用起來。與脫胎乾漆相比，木心乾漆技法更適合於表現起伏變化和量感。現存最有代表性的乾漆像，是奈良聖林寺的十一面觀音像。

・建築

在完善律令制的天智朝（662—671）以後，擁有強大國家權力的宮寺建築開始正規營造。於天武十四年（685年）完成的飛鳥川原寺，可能是日本第一座吸取初唐樣式的新型建築。藥師寺東塔以其卓越的設計和精美的造型成為天平前期著名的建築，三重塔各層之間建有飛簷，六層屋簷參差不齊，出入有致，形成美妙的節奏感。

平安時代美術（包含貞觀、藤原時代）

這個時期是日本民族藝術和特色形成的關鍵時期，因為日本曾經一度斷絕了與中國的往來，並且廢除了遣唐使。

・繪畫

平安時代前期的日本畫家同化了中國繪畫的風格與技巧，特別是在唐代藝術的作風之後，逐創造出獨特的日本藝術風格，呈現出抒情意蘊十足的秀麗而優雅的畫風。宋畫與日本最早的接觸，便可以追溯到平安時代中期（10 世紀—11 世紀），影響主要顯示在宗教繪畫方面。

平安時代末期，日本又再度掀起了模仿中國繪畫的熱潮，並且對南宋時期的水墨畫情有獨鍾，加之受到當時中國興起的「禪宗」影響，形成了「漢畫」，此種繪畫融合了民間文化和禪宗思想。

11 世紀中期，大和繪出現大畫面的表現，之後逐出現對四季風光分別進行主題性的、細緻入微的描繪，對平緩的山、沒有焦點設定的廣闊空間等給予情趣盎然的表現。平安時代，繪卷物是大和繪的主要種類，內容也最為豐富。作品主要刻畫故事情節，具備類似連環畫樣式的連貫性，主要分為兩大類：一種是通過對人物的戶外活動來描繪事件的發展過程，帶有專業繪式的正統痕跡，被稱為「男繪」，如《信貴山緣起繪卷》；另外一種是在宮廷女士們的審美情趣驅使下產生的、象徵浪漫情懷的、嶄新的表現樣式，被稱為「女繪」，代表作品如《源氏物語繪卷》。

・佛教雕塑

平安時代前半期的雕刻在材料和風格上與奈良時代大不相同。延曆年間（728—806）製作的奈良新藥師寺的藥師如來佛像，延曆十二年（793 年）前後製作的京都神護寺的如來佛像，是標誌著新時代開始的具有里程碑意義的作品。兩尊佛像均由一根素木雕成，衣紋刀法銳利而深刻。

強烈的起伏變化和用一根木頭雕製佛像的做法，在平安時代前期佔據了雕像的主流。稜角分明的大起伏與小變化交織在一起的衣紋表現形式使用極為普遍，被稱為「翻波式」。

平安後期，建寺造佛盛極一時。尚康時代造像的奔放以及相應的建造技術也得到發展，和風樣式趨成熟。

在擁有 11 世紀前半期重要佛師的定朝，遺存有天喜元年（1053 年）創造的平等院鳳凰堂的阿彌陀佛如來坐像，其樣式已臻於成熟。端莊典雅的氣質、豐富而寧靜的像容，給人親切溫和的感覺，形成了定朝樣式。法界寺的阿彌陀佛如來坐像顯示了 11 世紀末典型的定朝樣式。定朝結束後，由弟子長勢系統的圓派、子覺助的院派、覺助弟子的賴助開始的「奈良佛師」三個系統的佛所，繼承併發展了定朝樣式。

・建築

平安後半期，與皇室有關的寺院建築多了起來，其中京都醍醐寺是聖寶在山上建造的，但後來也漸漸在山下營造伽藍。神社建築在天平前半期有賀茂的上下社的流造和日吉大社的被稱作「日吉造」的素樸而清麗的本殿形式問世。天平後半期，產生了被稱為「八棟造」的建築形式，使日本古代建築形式變得更加豐富。

・漆器藝術

奈良時代漆藝的特色及其技法呈現出豐富多彩、層出不窮的景象。平安時代前期的漆工藝，忠實地承襲了奈良時代的技法，但逐漸在技術與紋樣上尋覓日本自己的風格，漆工藝也進入了「和風化」時期。平安時代後期，特別是 11 世紀和 12 世紀是日本樣式的完成時期。

鐮倉時代美術

這是日本美術史上的一個過渡性的時期，美術的中心門類由建築和雕塑轉向了繪畫。一方面此階段的日本畫家受到了宋元繪畫的強烈影響，另一方面進行了日本化的改造，創造了全新的日本繪畫傳統。

・雕刻

鐮倉時代的雕刻以運慶、湛慶父子及快慶三人所構成的「慶派」佛師的作品為代表。運慶最早的作品是奈良市圓成寺的大日如來佛像，也是現存的早期雕刻。這一時期的作品表現了鮮明的造型特徵，生動、歡快的表情與平安時代含蓄而朦朧的風格形成鮮明的對照。

・陶器與金屬工藝

在奈良時代，出現了受「唐三彩」影響的陶器。正倉院藏有一批「彩陶」，都是宮廷、寺院特殊用品。到平安時代，陶瓷工藝發展的主流未變，料的使用

技術進步十分顯著。至鎌倉時代後期，瀨戶系的陶器出現了像中國和朝鮮常見的瓶、壺、香爐等新的造型。

在飛鳥時代，隨著佛教的傳入，金屬工藝也更為生動活潑，湧現出大量優秀產品。在奈良時代，工匠組織依據律令的規定更為強化。鎌倉時代的舍利塔多種多樣，製作技術採用了鑄金、雕金、鍛金等多種技術。其中西大寺的金銅通雕舍利塔，可謂此時金屬工藝的一枝奇葩。在室町時代，代表金屬工藝的是伴隨著茶道而流行起來的燒水釜。福岡縣賀川河口的築前蘆屋和櫪木縣的佐野天明是當時燒水釜的兩大產地。

・漆器工藝

至鎌倉時代，與繪畫表現關係密切的蒔繪深受具有寫實傾向的大和繪影響，出現了平蒔繪和高蒔繪。室町時代，在中國漆器的刺激下產生了「鎌倉雕」，即塗漆的木雕。此外，叫作「根來塗」的朱漆塗漆器在此時開始被廣泛使用。桃山時代，漆工藝的規模也不斷擴大，城郭和邸宅的內部以蒔繪進行裝飾，在室內佈置優雅而豪華的日用器具。代表此時風格的有「高臺寺蒔繪」的一些蒔繪用器具。

室町時代美術

室町時代的日本，主導藝術發展方向的主要是武士階層。加上禪宗的傳入和影響，興起了「天地外物與我本一體」的藝術創作新方向，即創作崇尚自然，力圖與自然合為一體。

・宋畫對日本古代繪畫的影響

到 14 世紀前半葉，日本對中國水墨畫的學習有了進步。14 世紀末，水墨畫的影響擴大，從最初的僧侶階層擴展到武士政權顯貴階層。

。吉山明兆和如拙

代表日本水墨畫早期成就的兩位先鋒式人物。吉山明兆曾流傳下來各種不同題材的繪畫，如佛畫、彩色畫像及水墨風景畫。但在後來的記載中經常認為如拙是這一新畫派的創始人。最後完成融匯這種新的山水畫風的人是負有盛名的畫僧——天章周文。

。雪舟等揚

第一位將宋元水墨畫新藝術成功賦予深刻民族情調的畫家是雪舟等揚。他

的綜合藝術以著名的《山水長卷》為代表，這是一套表現從春到冬的連續長卷，被作為顯貴的毛利家族的藏品已有數個世紀之久。年屆 76 歲高齡時，他贈予弟子如水宗淵的《破墨山水》，可見其對宋代畫家玉澗精心創造出來的破墨畫法已經完全掌握。（圖 11-4）


圖 11-4 雪舟等揚作品

。阿彌世家

水墨畫的另一派，或者說另一家族的卓越畫家是阿彌世家。其中最重要的成員是能阿彌（1397—1471），以及他的兒子藝阿彌（1431—1485）和他的孫子相阿彌（？—1525）。著名的《君台觀左右帳記》就是其祖孫三代合作的著作。

。狩野派

在同化新的水墨畫技法過程中，狩野派是歷史影響最強勁的派別之一。代表性的畫家包括畫派的創始人狩野正信（1434—1530）和其子狩野元信（1476—1559）。他們的作品表現的是中國傳統風格題材，線條強勁鮮明，構圖勻稱。

狩野元信在藝術上另辟了一條新路，更適合群眾的欣賞要求，並且復興了日本傳統的裝飾因素和固有的抒情風格，特別適合於裝潢宮室及廟宇的高大牆壁。元信代表了日本藝術上的新式畫家，預示出現代藝術家所具有的獨立精神。代表作是京都地區大德寺的大仙院和妙 心的靈雲院隔扇上的裝飾，尺寸巨大，描繪中國式題材，反映了禪宗寺院的傳統趣味，這和滲透在他作品中的日本情調的溫和表現並無嚴重的抵觸。

三、日本近代美術

日本近代繪畫發展

・狩野派

16 世紀至 17 世紀是日本繪畫的一個重要時期，織田信長（1534—1582）執政時期鼓勵天才的青年藝術家狩野永德（1543—1590）創造了一種足以代表統治者趣味和理想的藝術，由此產生了一種新的繪畫形式。1576 年起狩野永

德在琵琶湖畔營造的安土宮城開始進行裝修美化工作，建築主體是一座七重高閣，象徵著新時代的到來。所用技巧範圍廣泛，題材多種多樣，異常壯麗與豪華，但此建築在 1582 年被毀壞了。

豐臣秀吉（1537—1598）取得政治權之後，開始了日本新紀元——桃山時代。同其前任織田信長一樣，對永德的藝術才能十分賞識，任命永德負責裝潢美化大阪城樓和京都的聚樂第府邸。此外，他也是第一個在寬大壁面上應用金葉作裝飾的藝術家。這種壯麗華美的裝飾技巧和風範，證明瞭這一時代的富足和昌盛。

・桃山派

長谷川等伯（1539—1610）是受到狩野派風格影響的畫家之一。他熱情地用巨幅多彩的構圖美化著宮殿廟宇，以發展自己獨特的風格，並使之完善起來。現在京都智積院的內部裝飾中，存有一幅巨型的連續壁畫《楓圖》，它不僅反映著等伯個人的藝術，也反映了他所處時代的藝術風貌。

海北友松（1533—1615）同等伯一樣獨立於狩野派之外。保存在京都妙心的三對屏風和建仁的裝飾被認為是友松成熟風格的例證。他將水墨畫的因素引用到裝飾性的彩色構圖中，山石和樹幹只以墨色的濃淡在白紙上繪成。在友松的藝術中能感受到一種清新與優雅的氣息，同時又不失肅穆壯麗之感。

由永德所創，又為等伯和友松所發展的桃山派繪畫，在達到高峰後，於 17 世紀初期開始走下坡路。狩野山樂是桃山派後半期最具代表性的畫家。與永德和同時代其他畫家強勁的線條相比，山樂在人物畫裡的筆觸更為細膩。

・日本西洋繪畫

由於基督教傳教士的介紹，日本人第一次與西洋藝術有了接觸。到 1580 年，日本已擁有十五萬基督教徒，一百多座教堂。於是，日本產生了自己的基督繪畫。日本的修士們開始學習歐洲的油畫技術。將軍幕府政權對歐洲藝術與科學加以排斥和限制，因此在日本及西方藏品中保存有許多這一時期的屏風畫，雖然流露出學習西洋畫的痕跡，但其風格和技巧完全屬於日本傳統的範圍。

・裝飾畫

德川幕府這一時代的繪畫以宗達—光琳派的裝飾畫為主要成就。在 17 世

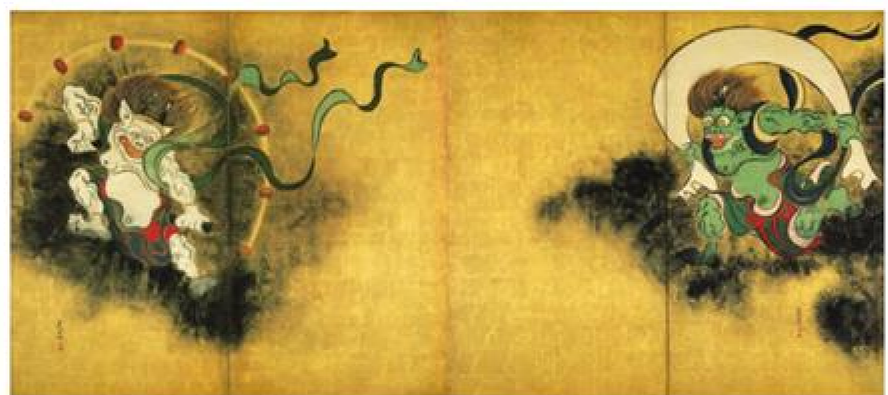
紀初期，由天才藝術家宗達首創的獨出心裁的藝術形式，突出地表達了目的在於裝飾效果的大膽的風格類型。他的藝術是日本繪畫最高峰的代表之一。

日本風格的非宗教畫的傳統起源於平安時代和鐮倉時代，被皇家花院正式保留下來。從 15 世紀初開始，這個宮廷「繪所」即為土佐家族所掌握。其最後一個代表人物是光吉，他將傳統的彩色繪畫技術傳給桃山時代的狩野派畫家。其孫光起（1617—1691）獲得御用繪所領導的光榮頭銜，但他們的風格不過是沿襲既有藝術而已。

宗達在 1630 年秋獲得尊稱「法橋」，他摹寫了當時皇宮藏品中的四幅《西行法師行狀繪詞》，線條柔媚，色彩清新，富有詩意。他的宏偉壯觀風格在大幅的屏風裝飾畫上得到表現。岩崎氏靜嘉堂所藏的一對屏風，畫的是《源氏物語》中的一段情節，突出地表現了他的氣魄和創造力。

他與本阿彌光悅（1558—1637）合作的一系列佳作如《四季花卉》《荷花》及《鹿》等畫卷，在構圖、書法和詩文上都達到了和諧的統一，反映著殷富的中產階級的新美術風格，令輕鬆活潑的線條和遒勁雄偉的筆致完美地融合在一起。

宗達的繼承者是尾形光琳（1658—1716）。他早期的作品很多草圖都是直接取景於大自然，主要是禽鳥與花卉的寫生，顯示出其藝術的主導原則。而東京根津美術館內一對屏風上所畫的鮮艷的《燕子花圖》，就是他初期的代表作。在他的作品中，無論是墨筆畫還是鮮艷的色彩畫，都體現了他嫻熟的技巧和獨特的畫風，達到一種比宗達更為輕快與幽雅秀麗的筆致。（圖 11-5）


圖 11-5 風神與雷神屏風 尾形光琳

・ 浮世繪

浮世繪是日本江戶時代特有的繪畫形式，它以描寫民間日常生活和日本的自然風光為主要內容，並以木版印刷手段為媒介廣為傳播，它代表了日本藝術的一種新面貌，並以其旺盛的生命力在日本藝壇上活躍了近三個世紀。

在 17 世紀至 19 世紀期間，浮世繪佔據了江戶文化生活中的重要地位。它直率地表現了江戶市井中極為常見的人物與場景，被譽為「江戶時代形象的百

科全書」。由於它過於寫實，暴露了現實百態和社會萬象，因而被京都人稱為「江戶繪」。從歷史角度來看，大和繪和風俗畫是浮世繪內容上的源流。

浮世繪在民族風格和情調上繼承了大和繪的傳統，在題材上又繼承了風俗畫的傳統。所不同的是，浮世繪代表的是江戶平民的審美情趣，描繪了下層社會的日常生活和普通場景，表現世俗氣息，通常描繪或印製成獨幅畫。從製作手段上看，浮世繪分為木版畫和肉筆畫。前者由刻製印刷而成，後者由手繪而成。浮世繪樣式的發展，主要是以木版畫的形式進行手繪。

「浮世繪」一詞最早出現於 1682 年刊行的菱川師宣（1618—1694）的木版畫本《月次之旅》序文中，菱川師宣被譽為浮世繪的創始人。他對浮世繪的貢獻首先是在插圖內容上使繪畫從文學的束縛中獨立出來。他逆轉了文字和繪畫的關係，以繪畫為主，文字反而用於說明畫面。菱川師宣作為浮世繪師中第一個有自覺意識的人，自稱「大和繪師」，以繼承大和繪為己任，他的「浮世繪即大和繪」的觀念，在他之後作為傳統被繼承下來。

師宣時代的浮世繪版畫幾乎全是單色墨印，隨著單幅畫的流行，在墨印上添加朱丹等色彩的「丹繪」開始出現。活躍於丹繪時代的主要有鳥居清信父子和懷月堂派。在奧村政信和西村重長等畫家活躍的時代，浮世繪版畫中出現了「紅繪」和「漆繪」等新的品種。浮世繪版畫的表現形式由此邁向手著色和紅印階段。經過一個世紀之久的探索，日本迎來了完美的多彩印刷技術——錦繪，代表性的畫家為鈴木春信。

鳥居清長（1752—1815）的藝術風格來自安永時代的寫實主義，他成功創造了一種優美秀麗的新形式。他畫的美女都有秀麗勻稱的體態和文雅的氣質，背景一般多為自然景致或幽雅的房室內部，造成一種介乎寫實主義與理想主義之間的折中形式。清長不滿足於錦繪的尺寸限制，首創了將幾張紙平行或垂直拼起來的做法，這就是所謂的「續物」。

由清長提高到完美地步的「古典式」女性形體的美，在喜多川歌麿（1753—1806）的藝術中又找到了新穎的表現。他的「大面部」特寫式新風格，即「大首繪」，集中表現人物的面部和上半身，如《婦女相學十體》。

在晚期的浮世繪中被認為具有創造性的領域是風景版畫。真正最早在浮世繪風景版畫中取得成功是葛飾北齋（1760—1849），他在描繪大自然風光上形成了一種獨創的表現方法。起初出版的一套受到荷蘭版畫影響的純夕陽藝術形

式的風景畫，應用了誇張的遠近透視法和明暗對照法。北齋在這幅畫中第一次採用了一個單獨的、低角度的視角，這對日本的傳統方法來說是前所未有的。

與北齋生動活潑的畫風相反，畫家歌川廣重（1797—1858）的作品筆致秀麗，色彩和諧，表達出籠罩於典雅而充滿詩意的氣氛中的大自然和沁人心脾的抒情意境。這種對大自然的感覺使他的作品和平安時代「大和繪」的抒情風景畫不謀而合。

日本版畫在 19 世紀中葉達到了發展週期的尾聲階段，但它獨特的藝術魅力引發了其他國家藝術家的關注與借鑒。

・ 寫實主義和文人畫

在 18 世紀藝術繁榮時期，日本畫壇出現了另一個趨勢。

皇家美術院仍由狩野派的藝術家所組成，探幽和他弟兄們的直系繼承人成為掌握主要畫室的「奧繪師」，其他狩野家族的人和以上各代後人或學生都代代相傳地為官方畫室提供「表繪師」，他們繼續模仿著他們的祖先。

同時，有一些叛逆的繪畫作品出現，比如久隅守景（1688—1704）創造出的一種獨具風格的、線條自由的構圖，英一碟（1652—1724）用自己特有的情調描繪日常生活場面。18 世紀是日本經濟繁榮期，此時提出了文化人道主義，圓山四條派的寫實主義運動和文人畫家的理想主義運動（文人畫運動）成為此時的主流。

寫實主義的第一位人物是圓山應舉（1733—1795）。他在 1760 年完成的《西洋鏡圖畫》（眼睛繪）獲得了巨大成功。他脫離狩野派的因襲設計，進而應用透視法原理，又加入其他寫實主義的因素，用深度和體積確實可信的描繪出空間，這對 18 世紀的日本畫家們還是一個完全陌生的概念。現存於東京國立博物館的《雪松圖》，充分表現了他的純熟技巧，而這幅畫的美主要表現在它那抒情和象徵的效果上。（圖 11-6）



圖 11-6 圓山應舉作品

美妙動人的抒情色彩淡化了單純寫實主義的影響，這在「四條畫派」的創始者吳春（1752—1811）的藝術中表現得更為顯著。現存東京國立博物館的一

對屏風上的風景畫，是吳春的代表作品。畫上採用應舉的自然主義手法所描繪的山、水、石、樹及茅屋等，都在欲雨的氣氛中漸漸模糊，產生了一種深遠而空靈的迷人效果。

文人畫（或南畫）運動對於豐富日本 18 世紀的繪畫也有著重大的貢獻。文人畫在 18 世紀初傳入日本，直到 18 世紀的後半葉，這些技法被完全同化，而在池野大雅（1723—1776）和與謝蕪村（1716—1783）兩位元藝術家的作品中出現了風景畫的新格局。池野大雅打破了南畫的傳統法則，採用多種多樣的技巧，在雄渾的淡墨烘暈上用色彩點染以增加效果。與謝蕪村是一位傑出的「俳諧」詩人，他的一些俳詩及遊記詩的圖畫筆意放恣，其中加入活躍的甚至神情滑稽的人物形象，使詩題更為生動。

日本城郭、書院、茶堂、庭園

城郭建築在日本獨樹一幟，代表著日本建築的另一種情調。特別是桃山時代的城郭建築，以其優美的造型和充滿節奏感的結構變化，以及所使用的自然樸素的材料贏得世人的贊譽。

書院建築在桃山時代已相當成熟，城郭內設計書院，整體風格豪華綺麗，內部空間以走廊相連。醍醐寺三寶院的表書院是三室呈一排的建築，下端的房間成為略低一級的「揚舞臺」，從上段逐漸傾斜下來，是「書院造」的典型式樣。

在茶道方面曾有珠光、紹鷗和利休等頗有影響的派別，而與茶道相關的茶室成為日本獨特的建築成分。珠光創始的草庵茶室由四疊半草席的空間向三疊、兩疊（待庵）發展，愈來愈小，後又發展成一疊台目向板（今日庵）。

在奈良時代，正倉院御物中有所謂的「假山」，實際上就是在洲濱形的板子上模仿奇巖怪石的朽木造庭園模型。平安時代的寢殿造庭院在京都神泉苑尚有一部分遺存。淨土教庭園以平等院、淨琉璃寺最為有名，但平泉毛越寺的大泉池也很完整地保留了下來，其造園手法可算是寢殿造庭院的系統。

夢窗國師的西芳寺庭園代表了鐮倉時代後期的庭園風格。室町後期、桃山、江戶各時期的例作不勝枚舉。大德寺大仙院的主庭為南庭和西庭，南庭僅有兩處「盛砂」白砂庭園。桂離宮是江戶初期小崛遠州的傑作，其整體設計和局部的意匠都很精到，各處的尺寸十分和諧，發揮了園林藝術的最大表現力。圓通寺以典型的「借景」手法營造，借景以美麗的背景為首要條件，還要有積

極的取捨意識。

日本近代漆器、陶器及金屬藝術

在室町時代初期，有大量製作類似中國陶器中的天目釉茶碗和茶壺等伴隨飲茶風而興起的陶器。信長、秀吉執政期間，桃山文化大放異彩，出現了反映茶人愛好的工藝美術作品，而長次郎使樂燒茶碗達到了成熟的地步。茶藝界出現異彩紛呈的局面。

江戶時代，陶瓷藝術的發展突飛猛進，17 世紀以後發生了很大的變化。陶器的造型、裝飾手法和紋樣都面目全新。文祿、慶長創造了素地陶器，最早表現在統稱「唐津燒」的陶瓷作品上。「九穀燒」「島燒」「樂燒」「京燒」等皆為當時日本彩繪陶瓷的傑出代表。

江戶時代鑄劍金屬工藝較為發達。在江戶後期，適合文人趣味的浮雕紋樣及透雕紋樣的文具大量出現。

在江戶時代初期，蒔繪在保留著桃山時代基本風格的同時進一步趨向洗練簡潔。日用器具和餐飲器具在實際生活中的地位更為重要，漆工藝上更注重創意和技巧的蒔繪日用器具應運而生，舟橋蒔繪硯箱和八橋蒔繪硯箱便是其中的典範之作。元祿年間，漆工藝出現了使用大量金粉的傾向，中期以後急速衰退。而明治時代的來臨將漆工藝帶入了近代產業的行列。

四、日本現代美術

明治維新之後的美術發展

由於 1868 年開始的明治維新和倒幕運動的衝擊，日本快速進入了資本主義。政權開始推行文化開明、植產興業、富國強兵的「三大政策」，主要目的是抓緊追趕西方現代化步伐，爭取「脫亞入歐」，因此社會各個領域均表現出對西方文明的極大熱情和擁護，日本政府也開始派出大量留學生奔赴歐洲、美國等地，學習先進技術和文化。事實上，明治維新之後，日本美術發展的主要成就是在學習西洋畫的過程中日本繪畫的快速成長。

・洋畫

1876 年，日本設置了「工部美術學校」，以此為中心，掀起了洋畫運動，

學校還聘請了由義大利政府推薦而來的三名教師參與教學。洋畫運動中期，在美國人芬諾羅薩的帶領下，日本畫家岡倉天心借著對狩野派改造的契機，創造了具有日本民族特色的洋畫作品。1889 年，明治美術會成立，洋畫運動由松岡壽領導再度掀起高潮。由 300 名畫家組成的洋畫組織積極開始作品的展覽和拍賣，代表人物有黑田清輝、田村宗立、淺井忠等。

・日本畫所謂的日本畫主要指的是所有使用日本傳統材料和技法進行創作的民族繪畫，這一時期出現了洋畫與日本畫並行發展的狀態。

。狩野芳崖（1828—1888）

狩野芳崖被譽為明治美術中日本畫巨匠 , 他在舊日本畫向新日本畫過渡過程中起到了重要的指導作用。雖然他是狩野派的堅實踐者，但改變了其中的保守部分，追求色彩表現的新方法。同時將西洋畫的因素融入傳統，即將西洋畫的透視和色彩創作融入日本的山水畫，進而獲得了色彩濃鬱的意外效果，代表作《悲母觀音》。

。橫山大觀（1868—1958）

與淩田春草（1874—1911）二人是新日本畫發展過程中重要的代表人物，曾經就讀於東京美術學校。由兩人合作繪製的《屈原》，畫面強調近實遠虛的效果，製作作品底子時摻入了胡粉，形成一種「朦朧體」。

。伊東深水（1898—1972）

伊東深水所創作的美人畫具有創新意義，採用了暈染的方式塑造出嫵媚、嬌艷卻流露愁怨的女性形象。代表作包括《聞香》《頭巾》等。

現代日本美術

明治後期到昭和前期，即 1950 年代之後，新的日本畫家開始成批出現，並以全新的姿態登上了歷史舞臺，創立了多個美術社。如 1948 年成立的「創造美術社」、1951 年創立的「新創作協會」和 1974 年的「創畫會」。

・東山魁夷（1908—1999）

東山魁夷是現代日本重要的風景畫家和散文家。他以西方寫實的眼光捕捉日本美景的情調之美，在作品保平面性的同時增強空間感，在裝飾性中抒情寓意，格調高雅蘊藉，充滿詩情哲理，卻透著淡淡的傷感。

・杉山寧（1909—1993）

杉山寧曾經作為第一批日德交換留學生赴柏林大學學習。杉山寧擁有紮實的造型功底，作品具備理性的構圖和明麗的色調，給「二戰」之後的日本畫壇注入了新的活力。被譽為日展「三山」（杉山寧、東山魁夷、高山辰雄）之一，代表作有《腓尼基公主》《穹》等。

・加山又造（1927—2004）

加山又造是「新創作協會」中最有才華的藝術家之一，被譽為「戰後日本畫界的鬼才」。他將日本古典的裝飾手法和西方現代主義的各種技巧進行了巧妙融合，追求營造冷寂的情調，其作品釋放的新鮮的現代氣質衝擊了程序化的日本畫。早期創作題材多為動物和自然景物，後漸趨顯現濃鬱的裝飾味道。1970年代後，開始專注於描繪女性人體，在用線條闡釋了對於形體的現代式樣理解的同時展示了畫家高超的造型能力。代表作有《冬》《月光波濤》《黑色的網》等。

・高山辰雄（1912—2007）

高山辰雄1931年至1936年就讀於東京美術學校日本畫科，師事松岡映丘。他的早期作品明顯受到法國印象派畫家保羅·高更影響，之後逐漸形成浪漫主義的創作風格，代表作《道》《夜》《日月星辰》等完成了色彩和結構的融合，一些作品帶有神秘和朦朧的情調。高山辰雄不斷探索新的創造道路，其創作認為是現代日本畫中格調最高的佳作。

・平山鬱夫（1930—2009）

平山鬱夫畢業於東京美術學校日本畫科，1975年起頻繁訪華和舉辦個人畫展。1992年任日中友好協會會長，熱心於協助中國保護敦煌文物，為中日文化交流做出了巨大貢獻。出版有《絲綢之路素描集》《敦煌——歷史之旅》等。

思考題

1. 談談日本美術的特點。
2. 日本美術在發展的過程如何受到中國美術的影響？
3. 日本建築的成就體現在哪些方面？

國家圖書館出版品預行編目（CIP）資料

外國美術簡史（彩色版） / 呂美 主編 . -- 第一版 . -- 臺北市
: 崧博出版：崧燁文化發行 , 2020.4

面； 公分
彩色版
POD 版
ISBN 978-957-735-978-0(平裝)

1. 美術史 2. 歐洲

909.4 109005375

書　名：外國美術簡史（彩色版）
作　者：呂美 主編
發 行 人：黃振庭
出 版 者：崧博出版事業有限公司
發 行 者：崧燁文化事業有限公司
E-mail：sonbookservice@gmail.com

地　址：台北市中正區重慶南路一段六十一號八樓 815 室
8F.-815, No.61, Sec. 1, Chongqing S. Rd., Zhongzheng
Dist., Taipei City 100, Taiwan (R.O.C.)
電　話：(02)2370-3310 傳　真：(02) 2370-3210
總 經 銷：紅螞蟻圖書有限公司
地　址: 台北市內湖區舊宗路二段 121 巷 19 號
電　話:02-2795-3656 傳真 :02-2795-4100
印　刷：京峯彩色印刷有限公司（京峰數位）
本書版權為西南師範大學出版社所有授權崧博出版事業有限公司獨家發行電子書及繁體書繁體字版。若有其他相關權利及授權需求請與本公司聯繫。
定　價：550 元
發行日期：2020 年 4 月第一版
◎ 本書以 POD 印製發行



本書共分十一章，作者分別從縱向和橫向的角度對外國美術史進行了簡要的歸納分析及總結。縱向來看，介紹了史前美術、古代歐洲三大文化中心美術、中世紀美術、歐洲文藝復興時期美術、17、18、19 世紀美術以及西方現代派美術等內容；橫向來看，書中介紹了歐洲美術、美國美術、印度美術以及日本美術發展的基本情況。作者本著嚴謹的態度，對每一個時期和地區的美術家和美術作品進行了詳盡的描述和介紹，對全面了解外國美術史的概貌，掌握外國美術史的脈絡極有幫助。





崧燁文化